WITHDRAWN FROM
FINE ARTS LIBRARY

Digitized by the Internet Archive
in 2017 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/rassegnadarteant1906unse

INDICE DEGLI AUTORI

(con richiamo ai nomi dei principali artisti).

(Anno VI - 1906).

Annoni A.:
— Per la Milano artistica . . . . . *Pag.* 38
A. Altdorfer (Vedi Ricci) . . . . . » 150
Andrea di Bartolo (Vedi Berenson) . . . . . » 33
Angelico (Vedi Perkins) . . . . . » 121
Angelini L.:
— Un polittico di scuola bergamasca . . . . . » 62
Antonio da Fabriano (Vedi Perkins) . . . . . » 49
Avanzi (Vedi Perkins) . . . . . » 121
» (Vedi Gerevich) . . . . . » 177
Bacci P.:
— Per un pseudo Cimabue . . . . . » 128
Balletti A.:
— Un'opera smarrita di P. Clemente . . . . . » 43
— Un disegno inedito di P. Clemente . . . . » 156
Benvenuto di Giovanni (Vedi Olcott) . . . . . » 73
Berenson B.:
— Le pitture italiane nella raccolta Yerkes . . . » 33
Brunelli E.:
— Intorno all'arca di S. Domenico . . . . . » 111
Cagnola G.:
— Intorno a due dipinti di Filippo Lippi . . . . » 41
— Un dipinto inedito del Sassetta . . . . . » 63
— Una gita a Grosseto . . . . . » 109
— Per Villa Borghese . . . . . » 78
Campaguola (Vedi Ricci) . . . . . » 140
Capponi (Vedi Ciaccio) . . . . . » 145
Casa da Reno A.:
— Varietà . . . . . » 174
Centanni L.:
— Opere di V. Pagani nella Pinacoteca di Brera. » 75
Ciaccio E.:
— Macrino d'Alba . . . . . » 145
Clerici G. P.:
— La camera di S. Paolo di Parma . . . . . » 143
Claudio di Lorena (Vedi Ricci) . . . . . » 140
Clementi (Vedi Balletti) . . . . . » 43
» (Vedi Balletti) . . . . . » 156
Colasanti A.:
— Una tavola di autore Lombardo a Roma . . . » 102
Cruttwell M.:
— Un disegno del Verrocchio per la *Fede* nella Mercatanzia di Firenze . . . . . » 8
Correggio (Vedi Ricci) . . . . . » 140
» (Vedi Clerici) . . . . . » 143
Costa T.:
— Un monumento sepolcrale della rinascenza . . » 56
Cristoforo da Bologna (Vedi Gerevich) . . . . . » 161
Crivelli Carlo . . . . . » 30
Crivelli Vittorio (Vedi Perkins) . . . . . » 106
Dürer (Vedi Ricci) . . . . . » 140
Fabriczy (C. de):
— Vedute cinquecentesche di alcuni monumenti milanesi . . . . . *Pag.* 87
Ferrari Gaudenzio (Vedi Toesca) . . . . . » 42
Foppa (Vedi Ciaccio) . . . . . » 145
Frizzoni G.:
— Il presunto ritratto di Beatrice d'Este . . . . » 17
— Nuove rivelazioni intorno a J. Palma il Vecchio » 113
— Intorno a due dipinti di scuola italiana nel Museo di Digione . . . . . » 186
Gaddi Taddeo (Vedi Perkins) . . . . . » 106
Gagini (Vedi Mauceri) . . . . . » 129
Gamba C.:
— Una tavola di Melozzo da Forlì . . . . . » 44
— Una Madonna di Iacopo Bellini agli Uffizi . . » 59-91
— Lorenzo Leombruno . . . . . » 65
— Un altro quadro di Rossello di Iacopo Franchi » 144
Gerevich T.
— Sull'origine del rinascimento pittorico in Bologna » 161-177
Gerspach:
— Notes sur quelques ouvrages genre Robbia . . » 14
Giampetrino (Vedi Ricci) . . . . . » 140
Giovanni da Milano (Vedi Suida) . . . . . » 11
Giovanni di Paolo (Vedi Perkins) . . . . . » 106
Giuliano da Oggiono (Vedi Santambrogio) . . . » 153
Labò M.:
— Note dolenti . . . . . » 61
Laurana (Vedi Mauceri) . . . . . » 1
Leombruno (Vedi Gamba) . . . . . » 65
Leonardo (Vedi Frizzoni) . . . . . » 17
» (Vedi Ricci) . . . . . » 140
Lippi Filippino (Vedi Cagnola) . . . . . » 47
» » (Vedi Ricci) . . . . . » 140
Lippo di Dalmasio (Vedi Gerevich) . . . . . » 177
Lorenzetti (Vedi Perkins) . . . . . » 131
Lorenzo d'Alessandro (Vedi Perkins) . . . . . » 49
Lorenzo di Nicolò (Vedi Sirèn) . . . . . » 81
Lotto (Vedi Frizzoni) . . . . . » 186
Luca di Tomé (Vedi Modigliani) . . . . . » 104
Luini (Vedi Malaguzzi-Valeri) . . . . . » 159
Marino d'Alba (Vedi Ciaccio) . . . . . » 145
Malaguzzi Valeri:
— Note d'arte Valtellinese . . . . . » 124-137
— Corriere artistico . . . . . » 158-159
— I dipinti del Luini concessi dal Re a Brera . . *N.* XII
Margaritone (Vedi Perkins) . . . . . *Pag.* 121
Manzini:
— La pieve di Trebbio . . . . . » 97
Martini Simone (Vedi Perkins) . . . . . » 406
Massara A.:
— I primordi dell'arte novarese . . . . . » 170-181

Matteo di Giovanni (Vedi CAGNOLA) . . . . . *Pag.* 109
Matteo di Giovanni (Vedi PERKINS) . . . . . » 121
MAUCERI E. - AGATI S. :
— Francesco Laurana in Sicilia . . . . . » 1
MAUCERI E. :
— Antonetto Gagini . . . . . » 129
Melanzio (Vedi CIACCIO) . . . . . » 145
Melozzo da Forlì (Vedi GAMBA) . . . . . » 144
Memmi Lippo (Vedi PERKINS) . . . . . » 31-121
Michelangelo (Vedi RICCI) . . . . . » 140
MODIGLIANI E. :
— Un polittico di Luca di Tomé ricuperato a Siena . . . . . » 104
Monaco Lorenzo (Vedi PERKINS) . . . . . » 106
Nuti Allegretto (Vedi PERKINS) . . . . . » 121
OLCOTT L. :
— Una Annunciazione di Benvenuto di Giovanni » 73
Pagani (Vedi CENTANNI) . . . . . » 75
Palma il Vecchio (Vedi FRIZZONI) . . . . . » 113
Pellegrino di Mariano (Vedi PERKINS) . . . . . » 121
PERKINS (MASON F.) :
— Primizie artistiche . . . . . » 11
— Scoperte e primizie . . . . . » 31
— Note sull'esposizione d'arte marchegiana a Macerata . . . . . » 49
— Note su alcuni quadri del « Museo Cristiano » in Vaticano . . . . . » 106-121
Perugino (Vedi CIACCIO) . . . . . » 145
» (Vedi FRIZZONI) . . . . . » 186
PETRINI G. :
— Un presepe nella pinacoteca reatina . . . . . » 190
PETTORELLI A. :
— Antonio del Viennese, la sua chiesetta e il piccolo ospedale presso Borgo San Donnino . . » 22
— Uno stemma del sec. XV nel castello di Roccabianca . . . . . » 72
— La casa Sanseverino a Piacenza . . . . . » 189
PICCO F. :
— Un quadro del Rubens . . . . . » 61
Pinturicchio (Vedi CIACCIO) . . . . . » 145
PLATT (FELLOW D.) :
— Una *Pietà* del Crivelli . . . . . *Pag.* 30
Ponte (Giovanni dal) Vedi SIRÈN) . . . . . » 81
» » » (Vedi PERKINS) . . . . . » 121
Poussin (Vedi RICCI) . . . . . » 140
Predis (de) (Vedi FRIZZONI) . . . . . » 17
Raffaello (Vedi Ricci) . . . . . » 140
Rembrandt (Vedi RICCI) . . . . . » 140
RICCI C. :
— La cappella Sistina . . . . . » 70
– I disegni di Oxford . . . . . » 140
Rossello di Jacopo Franchi (Vedi GAMBA) . . . . » 144
Rubens (Vedi PICCO) . . . . . » 61
» (Vedi RICCI) . . . . . » 140
Salimbeni (Vedi PERKINS) . . . . . » 49
Sano di Pietro (Vedi PERKINS) . . . . . » 121
SANTAMBROGIO D. :
— Un artistico busto eneo nel Museo Poldi-Pezzoli » 77
— Lo scultore Giuliano da Oggiono . . . . . » 153
— I due affreschi maggiori in S. Ambrogio . . . » 168
Sassetta (Vedi PERKINS) . . . . . » 31-121
» (Vedi CAGNOLA) . . . . . » 63
Signorelli (Vedi CIACCIO) . . . . . » 145
Simone dei Crocefissi Vedi GEREVICH) . . . . . » 61
SIRÈN O. :
— Dipinti del trecento in alcuni musei tedeschi di provincia . . . . . » 81
Sodoma (Vedi RICCI) . . . . . » 140
Solario (Vedi BERENSON) . . . . . » 33
SUIDA W. :
— Le opere di Giovanni da Milano in Lombardia » 11
— La giustizia di Traiano . . . . . » 135
Taddeo di Bartolo (Vedi PERKINS) . . . . . » 121
Tiziano (Vedi RICCI) . . . . . » 140
TOESCA P. :
— Un dipinto di Gaudenzio Ferrari . . . . . » 42
Verrocchio (Vedi CRUTTWELL) . . . . . » 8
» (Vedi RICCI) . . . . . » 140
Vitale delle Madonne (Vedi GEREVICH) . . . . . » 161
Watteau (Vedi RICCI) . . . . . » 140

THE J. PAUL GETTY MUSEUM LIBRARY

INDICE DEI LUOGHI

(Il numero arabico indica la pagina e quello romano il numero della Rassegna d'Arte *nella cui copertina si trova la notizia riprodotta).*

Ales — Vendita illegale di damaschi . . . . . *N.* IV
Amalfi — Lo stato del Duomo. . . . . » IV
Amsterdam — Per il 3 centenario di Rembrandt . . » III
Ancona — Mosaico antico . . . . . » V
— Deperimento di un Tiziano . . . . . » VII
— Per il piviale d'Ascoli. . . . . » VIII
Anstrewel — Scoperta di un Rubens?. . . . . » XI
Arezzo — Per conservare un'opera d'arte . . . . . » VII
— L'esposizione d'arte antica. . . . . » VII
— Tavola di Fra Bartolomeo. . . . . » XI
Assisi — La cappella della Maddalena . . . . . *Pag.* 105
Avignone — Il palazzo dei Papi . . . . . *N.* XII
Baden — Per restaurare un castello. . . . . » VII
Belluno — Altare venduto . . . . . » VIII
Berlino — Nuovo sodalizio. . . . . » IV
— Autografi antichi . . . . . » IV
Berna — Acquisti . . . . . » IV
Bologna — Restauri in S. Francesco . . . . . » I
— Plausi al Comitato per la Bologna storico-artistica » II
— Per una cattedra . . . . . » IV
— I cimeli della contessa Gozzadini . . . . . » V
— Bologna storico-artistica . . . . . » VI
— Acquisto di un Dolci . . . . . » VII
— Per le bellezze artistiche . . . . . » VII
— Coppa rubata . . . . . » X
Brescia — Casa con affreschi del Gambara . . . . . » I
— Il restauro del Broletto . . . . . » XII
Bruxelles — Un medaliere cinese . . . . . » III
Cagli — Tombe . . . . . » VIII
Camerino — Il restauro della Madonna delle Carceri » VII
Ciriè — Quadro di Tiziano? . . . . . » XI
Collesano — Tomba e fregi architettonici . . . . . *Pag.* 13
Conversano — Qnadro del Tiziano in vendita . . . . » II
Ercolano — La proposta Waldstein accettata . . . . *N.* XII
Fabriano — Quadro di Gentile? . . . . . » IV
Fano — Affresco del sec. XIV . . . . . » II
Firenze — Cattedra di storia dell'arte . . . . . » III
— Dono al Museo archeologico. . . . . » III
— Restauri di S. Miniato . . . . . » V
— Scoperta di un'opera di Michelangelo . . . . . » VII
— Scoperta artistica . . . . . » IX
— Restauri a S. Godenzio . . . . . » IX
— Dono del Governo inglese. . . . . » IX
— Furto di un bassorilievo. . . . . » X
— Dono del barone Franchetti . . . . . » XI
— Ladri di oggetti d'arte . . . . . » XI
— Quadro di Fra Filippo Lippi . . . . . » XII
Fossombrone — Affresco . . . . . » I
Gand — Saggia misura . . . . . » VI
— Esposizione. . . . . » IV
Giacciano Polesone — Restauro . . . . . » X
Gioia Tauro — Vaso di terracotta . . . . . *N.* V
Gorizia — Quadro attribuito a Tiziano . . . . . » I
Granata — Restauro dell'Alhambra . . . . . » X
Grassina — Preziosa opera d'arte rubata . . . . . *Pag.* 192
Grollaferrala — Il campanile della Badia . . . . . *N.* II
— Dono del Re . . . . . » III
— Dono alla Badia . . . . . » X
Gubbio — Vandalismi . . . . . » V
Heidelberg — Per la conservazione del Castello . . . » X
Imola — Qnadro di Ludovico Caracci. . . . . » X
Leyda — Un nuovo Rembrandt. . . . . » V
— Esposizione . . . . . » X
Londra — Manoscritto all'asta . . . . . » I
— Dono alla Galleria Nazionale . . . . . » IV
— Vendite all'asta . . . . . » IV
— Curioso oblio. . . . . *Pag.* 71
— Collezione regalata allo Stato . . . . . *N.* V
— Collezione di tesori artistici . . . . . » V
— Vendite all'asta . . . . . » V
— Vendite all'asta. . . . . » VII
— Ritratti di uomini illustri . . . . . » VII
— Vendite . . . . . *Pag.* 123
— Esposizione . . . . . *N.* X
— Quadro che ritorna . . . . . » X
— Asta . . . . . » XI
Madrid — Dono al Museo . . . . . » V
— Pei tesori d'arte spagnuola . . . . . » XI
Mercatello — Ricca bifora del trecento . . . . . » IX
Milano — Le porte del Duomo. . . . . » I
— Per salvare il Cenacolo . . . . . » V
— Dipinti di Lodovico il Moro. . . . . » X
Modena — Cimelio riprodotto . . . . . » X
Montefiascone — Gli affreschi di S. Agostino . . . . » VII
Monterotondo — Scoperta archeologica . . . . . » VII
Norimberga — Furto d'arazzi . . . . . » XI
Nuova York — Opere italiane nel Museo . . . . . » III
— Memorie nel Museo. . . . . » III
— Quadro di Van der Meer . . . . . » IV
— Aste . . . . . » IV
— Minaccia di confisca di un quadro . . . . . » X
Padova — Dono al Museo . . . . . » V
— Dipinti in pericolo . . . . . » X
— Cancellata della Basilica . . . . . » X
Parigi — Furti di opere d'arte. . . . . *Pag.* 11
— Vendite . . . . . *N.* I
— Asta . . . . . » I
— Altra asta . . . . . » I
— Arazzi per Versailles . . . . . *Pag.* 71
— Gli amici del Louvre . . . . . *N.* IV
— Asta . . . . . » IV
— Vendite . . . . . » V

Parigi — Monete all'asta . . . . . *N.* V
— Album di disegni . . . . . » VI
— Asta . . . . . » VII
— Acquisti . . . . . » VII
— Museo di Versailles . . . . . » VII
— Quadro del Cranach . . . . . » VIII
— Preziosa scoperta . . . . . « IX
— Asta . . . . . » IX
— Busto di Amenofi IV . . . . . *Pag.* 136
— Asta . . . . . » 142
— Ricerca delle ossa di Leonardo . . . . . *N.* X
— Vandalismi . . . . . » X
Perugia — Per l'esposizione d'arte antica . . . . . » III
— Un bel dono . . . . . » VIII
Pienza — Due tavole nella Cattedrale . . . . . » IV
Pietroburgo — Tabacchiera miniata . . . . . « V
Pisa — Affresco del trecento . . . . . » VI
Pistoia — Affresco . . . . . » II
Poppi — Restauri al Castello . . . . . » VIII
Ravenna — Per il riscatto dei monumenti . . . . . » X
Reggio Calabria — Tombe greche . . . . . » VIII
Rieti — Scoperta di un affresco . . . . . » X
— Per salvare una pittura . . . . . » X
Roma — Scoperta nel Foro Romano . . . . . » I
— Deliberazioni della Commissione Centrale . . . . . » I
— Scoperte in Vaticano . . . . . » II
— Gli ultimi scavi in Italia . . . . . » III
— In Vaticano . . . . . » III
— La pinacoteca Vaticaua . . . . . » IV
— Innovazioni in Vaticano . . . . . » V
— Lavori alla colonna Traiana . . . . . » V
— I musei Vaticani . . . . . » VI
Roma — Voto dell'associazione archeologica . . . . *Pag.* 87
— Colonna Traiana . . . . . *N.* VII
— L'Ara Pacis . . . . . » VII
— Per ricostruire la Roma imperiale . . . . . » VII
— Lavori alla colonna Traiana . . . . . » IX
— Il quadro del Lippi . . . . . *Pag.* 180
— Vandalismi . . . . . » 192
— Il discobolo di Mirone . . . . . » 192
Rovezzano — Furto di un altro Robbia . . . . . *N.* VIII
Rovigo — Le chiese del Polesine . . . . . » VI
San Casciano — Gruppo robbiano rubato . . . . . » VIII
San Gemignano — Scoperta architettonica . . . . . » III
Siracusa — Restauri . . . . . » III
Smirne — Un Murillo ritrovato . . . . . » IX
Spoleto — La stabilità del Duomo . . . . . » X
— Furto nel Duomo . . . . . » XI
Strasburgo — Nuova società di B. A. . . . . » IV
Torgnano — Scoperta di cassa artistica . . . . . » V
Trento — Vendita di un Tiziano . . . . . » XI
Trieste — Due are a Giove Dolicheno . . . . . » V
Varese — Affreschi di scuola lombarda . . . . . » I
Venezia — Esodo di un quadro . . . . . » II
— Affreschi del sec. XIII . . . . . » IV
— Restauri in S. Giacomo dell'Orio . . . . . » VIII
— Restauro dei Frari . . . . . » X
— Affreschi deturpati . . . . . » XII
Verona — Il teatro romano . . . . . » XI
Vienna — Un Botticelli? . . . . . *Pag.* 111
Viterbo — Quadro d'autore . . . . . *N.* XI
— Restauri di S. M. Nova . . . . . » XI
Vittorio — Tiziano apocrifo . . . . . » VII
Udine — Affreschi del cinquecento . . . . . » VII

Anno VI - N. 1 Milano: Gennaio 1906

RASSEGNA D'ARTE

DIRETTA DA
GUIDO CAGNOLA E FRANCESCO MALAGUZZI-VALERI

Sommario:

E. MAUCERI - S. AGATI: Francesco Laurana in Sicilia *(con diciotto incisioni)*. — MAUD CRUTTWELL: Un disegno del Verrocchio per la «Fede» nella Mercatanzia di Firenze *(con quattro incisioni)*. — WILHELM SUIDA: Le opere di Giovanni da Milano in Lombardia *(con cinque incisioni)*. — GERSPACH: Notes sur quelques ouvrages genre Robbia inconnus ou peu connus. — F. MASON PERKINS: Scoperte e primizie artistiche *(con una incisione)*. — Bibliografia. — Cronaca.

Abbonamento annuo:

per Milano L. 10
nel Regno „ 12
per l'Estero „ 15

Direzione e Redazione
Via Cusani, 5
Amministrazione
Via Castelfidardo, 7
MILANO

EDITORI MENOTTI BASSANI & C. - MILANO
7-9 — Via Castelfidardo — 7-9

Un numero separato L. 1.25.
Un numero arretrato » 1.50.

Conto corrente colla Posta.

CRONACA

La tutela degli oggetti d'arte da parte dei parroci.

Spigolando dai giornali troviamo queste notizie, che ci piace raccogliere per dimostrare con quanta poca cura si tuteli nelle nostre chiese il patrimonio artistico della nazione:

A Pelago nelle vicinanze di Pontassieve, ignoti ladri rubarono un bassorilievo dei Della Robbia raffigurante una Madonna col Bambino e due figure di Santi del valore di circa centomila lire.

* * *

Ladri rimasti sconosciuti entrarono nella Chiesa del Cimitero dell'Antella e rubarono una Madonna, pregevolissima opera d'arte del secolo XIV.

* * *

A Casellina e Torri ignoti ladri, mediante scalata al tetto della canonica, sono scesi nella Chiesa di S. Lorenzo a Settimo ed hanno tentato con scalpelli di staccare dalla parete il bellissimo tabernacolo, prezioso bassorilievo raffigurante i dodici apostoli, opera insigne, attribuita a Michelangelo Buonarroti. I ladri non sono riusciti nell'intento di asportare il bassorilievo, ma sono riusciti a ridurlo in modo compassionevole. Hanno poi svaligiato gli altari dei diversi voti, fra i quali un cuore di argento, una pisside, un calice, per il valore di alcune centinaia di lire.

* * *

A proposito del furto prezioso del trittico del Della Robbia, rubato nella Chiesa di Santo Stefano a Pescina, e di due medaglioni, si viene a sapere che da vari giorni si erano veduti in quei paraggi cinque individui sospetti. La notte del furto — che risale a parecchi giorni — un colono li vide con sacchi sulle spalle; e sparò un colpo di fucile per richiamare l'attenzione. Ma niuno l'udì, mentre gli individui si allontanavano su di un baroccio.

Da qualche tempo il Governo aveva iniziato trattative per l'acquisto dell'opera Robbiana, offrendo lire trentamila. L'arcivescovo, nella visita pastorale fatta a Mugello l'anno scorso, consigliò la popolazione ad accogliere la proposta del Governo, tanto più che una parte della somma sarebbe stata adoperata nel restauro della chiesa e la rimanente si sarebbe destinata al servizio permanente divino. Le esortazioni però non furono ascoltate dalla popolazione, che non voleva perdere l'insigne lavoro. Il trittico rappresentava la Natività; a un lato era S. Stefano; dall'altro lato S. Lorenzo, figure bellissime, alte metri uno e venti. I medaglioni rappresentavano l'Annunciata e l'arcangelo Gabriele. Il parroco don Agresti aveva indetto una solenne processione per trasportare i sacramenti nella chiesa; ma la popolazione ha impedito al parroco di entrare in chiesa.

* * *

A Basirardo, piccolo comune sardo del circondario di Lanusei, i ladri rubarono nella chiesa parrocchiale una *Sacra famiglia* del Di Francesco. Il Di Francesco era scolaro di Raffaello e il quadro rubato faceva prima parte della pinacoteca del Louvre di Parigi.

Si deplorano queste frequentissime e audaci sottrazioni d'opere d'arte e di cui raramente si scoprono gli autori. Perchè non se ne ritengono conresponsabili i parroci che le hanno in custodia?

Milano. — Le porte di bronzo del Duomo.

Il Consiglio d'amministrazione del Duomo, in armonia ai contratti stipulati coll'autore prof. Lodovico Pogliaghi e col fonditore, deliberò che le imposte di bronzo della porta maggiore del Duomo vengano inaugurate il 30 aprile 1906, mentre cioè si starà per aprire o sarà aperta da poco l'Esposizione internazionale.

Com'è noto, le imposte sono fatte coi danari del conte Mellerio, che morendo al 10 dicembre 1847 lasciò 50 mila lire a tale scopo, prefiggendo il tema della vita di Maria, e che se le imposte non fossero pronte per il settembre 1906 le 50 mila lire, cogli interessi, passerebbero ad eredi del conte Mellerio. Per evitare anche lontanamente il pericolo, l'amministrazione stabilì nel 1902 i contratti in modo da poter avere le porte nella primavera dell'anno 1906.

Fra poco sarà eretto un assito davanti alla porta per disporre il collocamento delle pesantissime imposte le quali rappresentano una delle più elette opere del genialissimo artista, che sa sposare così felicemente la tecnica e la scienza moderna con l'ispirazione allo spirito del nostro grande Rinascimento artistico.

Roma. — Nuove scoperte al Foro Romano.

Procede la esplorazione dell'Arco di Tiberio e della grande cloaca massima scendente dal Campidoglio. È composta quest'ultima opera maestosa del II secolo av. G. C. di grandi tufi cuneati nella volta e disposti ad imbuto nel terrapieno ai piedi del tempio di Saturno.

Fu troncata oltre che dall'arco trionfale nell'anno 15 dell'era volgare, pur dal prolungamento di un'altra cloaca scendente dal Foro di Cesare verso il Vicus Jugarius, in guisa che il segmento superstite, serrato da due manufatti storicamente databili, non può contenere materiali posteriori al più recente fornice che ricordava come, auspice Tiberio, Germanico riacquistasse due delle aquile perdute da Varo.

Notevole è la grande cloaca capitolina per la singolare forma, destinata ad allacciare due condutture ivi confluenti come è provato dallo spartiacque, tuttora a posto, e dalle solcature nelle pareti per i diafragmi e saracinesca applicati durante i lavori di spurgo.

Le « purgationes cloacarum », al pari del risarcimento delle strade, erano lavori da forzati secondo Traiano: « ea ministeria quæ non longe a poena sunt », ed oggi, progrediti gli studi sulla romanità, acquistano nuova importanza poichè possono rivelarci alcun lato della vita privata dei romani del I° secolo.

La cloaca repubblicana sigillata ermeticamente dall'arco imperiale ci offre, in forma sia pur frammentaria, le anfore di terracotta e i rottami dei conci e degli urcei e dei vasi potori, lucerne fittili ad ansa lunata od a palmette, delicate stoviglie aretine a lucidissima vernice corallina con impressa la marca del figulino e, talvolta, graffita la sigla od un motto del proprietario; monete d'Augusto o di Tiberio, frammenti di ampolle e fiaschette vitree color smeraldo e coppe striate color ambra; perle di smalto e dischi d'Agata brunita, parte, forse, di un monile; ossami e mascelle di maiale, di pecora e di bove; grumi di ruggine prodotta da oggetti di ferro ormai irriconoscibili per la ossidazione; gettoni o pedine di pasta vitrea iridescente.

Perfino il muricciolo ostruente l'imbocco della cloaca, a sottili cunei intonacati e frammenti tufacei d'« opus incertum », racconta la troncatura delle arcatine dei nostri Cesarei avvenuta fondandosi l'arco di Tiberio.

Roma. — Le deliberazioni della commissione centrale.

La commissione centrale delle antichità e belle arti ha dato voto favorevole per l'acquisto della statua di Anzio con stanziamento speciale di fondi; della statua del Dioscuro, trovato a Baia, dei bronzi delle navi romane estratti dal lago di Nemi, riservata la questione: ricupero delle navi; del sarcofago di Villa Aquari, tenuta ferma la proprietà dello Stato per l'altro della stessa villa già sequestrato ed ora alle Terme.

Ha dato voto sfavorevole all'acquisto di varie collezioni numismatiche.

Ha incaricato una sua delegazione di recarsi a Napoli per esaminare la statua di Ercole giacente, di proprietà Matrone.

Altra delegazione esaminerà gli ori di Ancona e quanto alle oreficerie di Scafati ha votato l'applicazione del diritto alla quarta parte scegliendo all'uopo oggetti mancanti al museo di Napoli.

Ha accolto la proposta del direttore degli scavi di unire al Palatino l'area di villa Milles ed ha suggerito il metodo per la conservazione della tomba di Cuma. Ritornata poi sulla questione del chiostro di S. Paolo la commissione riaffermò in uno speciale ordine del giorno il concetto della conservazione delle volte esistenti e della demolizione del tetto ora in costruzione, limitandosi per il resto a chiedere che per la parte delle volte demolite si presenti un nuovo progetto di tetto basato sopra studii coscienziosi e non si eseguisca senza l'approvazione del Ministero e dei corpi competenti.

La Commissione poi, chiudendo i suoi lavori, ha dato all'on. Visconti-Venosta il mandato di esporre al Ministro dell'Istruzione le idee dei commissari sopra le questioni organiche della Direzione Generale delle Belle Arti. Naturalmente ciò non vuol dire che il mitologico organico sia attuato... entro il decennio!

RASSEGNA D'ARTE

ANNO VI. MILANO - Gennaio 1906 N. 1

Francesco Laurana in Sicilia

La vita e le opere di uno scultore, ieri quasi ignoto, ed oggi elevato agli onori della celebrità, qual'è il dalmata Francesco Laurana, sono ancora così incerte, così avvolte nel dubbio e nelle discussioni dei critici, che esigono una ricerca sistematica ed ordinata, prima di permettere di giungere ad un qualsiasi giudizio definitivo.

Già in riviste straniere, pochi anni or sono, si accese un dibattito a proposito di quei famosi busti muliebri, sparsi in vari musei d'Europa, ed attribuiti al valoroso scultore (1).

Noi qui non vogliamo trattare tale argomento, svolto da storici dell'arte come il Bode ed il compianto E. Müntz, il quale nella *Chronique des Arts,* del 2 aprile 1881, volle dimostrare l'identità del Laurana di Napoli e Palermo con quello della corte di re Renato, e negli ultimi di sua vita sostenne calorosamente l'opinione che, a proposito dei busti, dovesse cercarsi un altro maestro, molto più fine ed elegante, ch'egli in mancanza di un nome, chiamava *le maître des bustes.*

Il solo compito che per ora noi ci proponiamo è quello di limitarci a descrivere, coi lumi dei nuovi documenti e con raffronti stilistici, l'attività artistica del Laurana in Sicilia, provando con un buon numero di lavori com'egli abbia dovuto trascorrere nell'Isola non pochi anni della sua laboriosa esistenza.

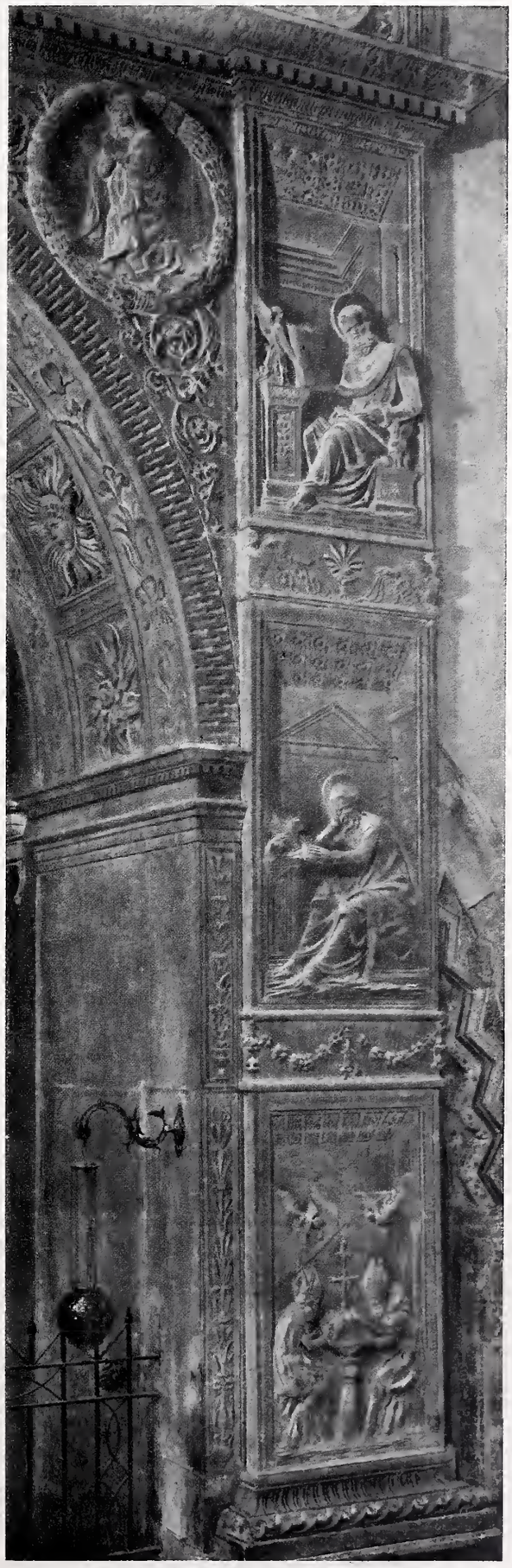
Finora, infatti, sembrava certo che la di lui dimora in questa regione fosse durata appena un triennio, cioè dal 1468, quand'egli si obbligò insieme con un mediocre scultore, Pietro di Bonate, per la decorazione di una cappella dei Mastrantonio in San Francesco di Palermo, al 1471, data che si legge dopo la firma a piè della bella statua della Vergine, nella chiesa del Crocifisso di Noto. Oltre a coteste opere, erano ammesse come indubbiamente sue due altre madonne, una nel duomo di Palermo, e l'altra nella madre chiesa di Monte San Giuliano, alla quale più tardi fu rifatta la testa.

Una fortunata occasione, la scoverta di un documento da parte di mons. Gioacchino Di Marzo, ha aperto la via ad indagini, alle quali dapprima nemmeno si pensava.

Con esso, a dì 22 maggio 1.ª Ind. del 1468, il Laurana esponeva le sue lagnanze al vicerè Lopes-Ximenes de Urrea, perchè non era stato ricompensato di alcuni lavori da lui eseguiti a Partanna per incarico del Signore di quella terra, ed in attesa di un atto di giustizia, lo avvertiva ch'egli sarebbe stato costretto recarsi a Sciacca, dove altri lavori l'attendevano (2).

Massima, come si vede, è l'importanza di questo documento, e ciò per una doppia ragione: perchè muta la cronologia finora ammessa intorno alla permanenza del Laurana in Sicilia, dimostrando come, prima ancora del 1468, e da parecchi anni, egli dovesse lavorare nell'Isola, sino a spingersi nei paesi dell'interno; e in secondo luogo, perchè ci mette sulle tracce di altri lavori di lui.

(1) *Les Arts,* Parigi, 1892.
(2) *Archivio storico siciliano,* nuova serie, anno XXIX, pag. 461.



Particolare dell'arco della Cappella Mastrantonio.
Francesco Laurana e Pietro di Bonate - *San Francesco, Palermo.*

Icona - Francesco Laurana (?) - *Chiesa di Santa Margherita - Sciacca.*

Riuscite inutili, intanto, le ricerche a Partanna, dove, come si dice, furon distrutte completamente le sculture che decoravano quel castello baronale, bisogna che volgiamo l'occhio a Sciacca, una cittadina che conserva pregevoli memorie del turbinoso medioevo siciliano. Ed è a ritenere che colà si sia recato il Laurana ad invito dei Signori di quel luogo, appena ebbero tregua le discordie intestine, che dilaniarono il paese e che passarono alla storia sotto il nome di *Casi di Sciacca*. Quivi difatti, il Di Marzo, subito scoverto il documento, credette di ravvisare come opera del Laurana l'*icona* in marmo della chiesa di Santa Margherita, rappresentante nel centro la medesima Santa, e ai lati vari episodi della sua vita (1). La piccola riproduzione di essa, che noi presentiamo, manifesta nel suo insieme architettonico un lavoro piuttosto cinquecentistico, di maniera che mal sapremmo sottoscriverci interamente, quantunque qualche elemento decorativo e la statua possano sembrare propri del nostro artista, al giudizio espresso dall'illustre storico dell'arte siciliana.

Al contrario, la porta laterale della medesima chiesa di Santa Margherita, della quale fu fatto un breve cenno nella *Tribuna Illustrata* del 18 settembre 1904, n. 38 (2), ha tali e tanti requisiti da potersi serenamente attribuire alla sua mano.

Quella piccola chiesa è un vero gioiello d'arte. Sorge presso l'estremità ovest della vecchia cinta murale della cittadina, in vicinanza di Porta Salvatore. Per la sua giacitura in terreno franoso ha subìto più volte rifazioni, onde l'attuale edifizio poco o nulla presenta della primitiva costruzione, che vuolsi compiuta al tempo di Guglielmo Peralta, Signore di Sciacca, nella seconda metà del XIV secolo, e per munificenza della costui consorte, l'infantessa Eleonora d'Aragona (3).

(1) Quasi tutti gli scrittori parlano di una celebratissima statua della Madonna esistente nella chiesa di S. Margherita in Sciacca. Trattasi evidentemente di un grosso equivoco, giacchè la statua *celebratissima* è appunto quella di S. Margherita, posta nel mezzo dell'icona.

(2) S. Agati, *Di un'opera da attribuire a Francesco Laurana.*

(3) Vito Amico, *Dizionario topografico*, vol. II.

L'interno è costituito di un'unica navata, e nella struttura palesa i caratteri architettonici dello scorcio del 1500. Le sue pareti, proprio in quest'ultimo tempo, furono ornate di stucchi e pitture da Orazio Ferraro, come risulta da una iscrizione colà dipinta in una targa (1).

Lateralmente, a settentrione, è il bel portale in marmo che noi crediamo del Laurana. Esso non è certo al posto di origine, giacchè in taluni pezzi, specie nella parte superiore, si osservano vari spostamenti avvenuti pel fatto della ricomposizione. Trattasi di un'opera squisita, genuinamente ed integralmente compiuta dal Laurana, il quale qui, come altrove, si rivela elegante e sviluppato figurista, perfino nei più minuti particolari di carattere ornamentale, con sovrabbondanza di angioletti, testine di serafini, ecc. Nella lunetta si vede la mezza figura di Santa Margherita ad altorilievo, con ai lati angioli oranti. Notasi nelle mani della Santa la solita rigidezza, e nella fattura della piega il riscontro con la Madonna di Monte

Porta laterale di Santa Margherita a Sciacca - Francesco Laurana.

(1) Bisogna notare che alcuni di essi stucchi sono di una mano più tarda e meno esperta, la qual cosa fa supporre che quel bravo artefice non abbia portato a termine i suoi lavori.

San Giuliano. In cima, entro una forma mistilinea che ricorda i motivi veneziani (Porta della Carta, ecc.) è l'Eterno benedicente, sostenuto e corteggiato da angioletti. Nell'intelaiatura del vano, ai lati, salgono belle candeliere, in mezzo delle quali, a bassissimo rilievo, veggonsi Santa Maria Maddalena a sinistra, e S. Calogero a destra, entrambi santi protettori di Sciacca, che ricordano perfettamente le figure dell'arco Mastrantonio. In cima alle colonnette poligonali che affiancano l'intero portale, è rappresentata l'Annunciazione, sulle cui relative due figure si ergevano i pennacchi, oggi disgraziatamente mancanti.

La presenza del Laurana in Sciacca fa pensare al busto di Eleonora d'Aragona (Signora di quella terra e, come si disse, fondatrice della chiesetta di Santa Margherita anzidescritta), proveniente dal convento di Santa Maria del Bosco, ed oggi posseduto dal Museo nazionale di Palermo. Potrebbe darsi che tale lavoro, ascritto già dal Salinas al nostro artista pei suoi rapporti stilistici con la Madonna di Noto, sia stato eseguito nel corso dei lavori per Santa Margherita, e che poi sia stato trasportato nel celebre convento a richiesta di quei frati, i quali dovevano conservare un gran culto per la nobile infantessa, benefattrice del loro cenobio.

Edicola della Cappella Riggio.
Francesco Laurana e Pietro di Bonate (?) - *S. Francesco - Palermo.*

***

Molti rapporti di somiglianza nella struttura corrono tra il portale di Santa Margherita e l'edicola della cappella Riggio, nella chiesa di S. Francesco di Assisi in Palermo, racchiudente un bel busto di S. Giovanni Evangelista, che il Di Marzo attribuisce ad Antonello Gagini (1).

Però sorge il sospetto che il Laurana, prima o dopo il compimento dei lavori pei Mastrantonio, abbia posto mano alla decorazione della su menzionata cappella Riggio, della quale oggi non rimane che la sola edicoletta. Siccome poi questa non presenta la finezza e l'eleganza di taglio delle scolture della porta di Santa Margherita, incliniamo a supporre che il Laurana, carico com'era di affari, si sia limitato a dare il disegno dell'opera, lasciando al Di Bonate, consocio nella fabbrica dell'arco Mastrantonio, l'esecuzione di alcune parti di essa.

Decorazione dell'arco della cappella Mastrantonio - Francesco Laurana e Pietro di Bonate - *S. Francesco dei Chiodari - Palermo.*

E forse il compito del Laurana si estese ancora di più nella stessa chiesa di S. Francesco, dove trovavan l'estremo riposo le più nobili famiglie di Palermo, provvedendo alla decorazione di un' altra cappella, quella degli Alliata, la prima a sinistra entrando nel tempio (1).

Queste cappelle, di carattere funerario, dovean essere sontuosamente ricche di scolture e dovettero richiedere

(1) *I Gagini,* Palermo, 1883, vol. I, pag. 366.

(1) Questa nostra supposizione è avvalorata anche dal fatto che nel documento per l'opera della cappella Mastrantonio sono nominati Giovan Pietro e Giovanni de Rigio, come banchieri, e Gerardo e Antonino Agliata, come testimoni (Di Marzo, *op. cit.*, vol. II, pag. 7).

parecchio tempo e l'opera di una legione di scalpellini abbastanza abili, se osserviamo i pochi avanzi che di esse appena rimangono. Così, accanto a Domenico Gagini, che per quella chiesa con atto del 22 novembre 1463, ebbe l'incarico dell'esecuzione di uno splendido monumento in onore di un figlio di Pietro Speciale (1), lavorava, molto probabilmente poco dopo, il Laurana, che si era acquistata, al pari del primo, grande celebrità.

Nella cappella degli Alliata si vede una statua della Vergine, detta di *Libera Inferni* (come quella del Duomo), che offre molti riscontri con le altre sue madonne, la cui autenticità non può essere dubbia. Essa non è perfettamente curata come quella di Noto, nè, come cotesta, dimostra la stessa nobiltà di linee del viso e nell'acconciatura; ma in cambio presenta un bel putto, quello rifugiato tra la veste della Vergine, di tale fattura e così pieno di movimento, che non sembra d'altri degno che del nostro artista.

S. Maria ad Nives - Francesco Laurana. *San Francesco - Palermo.*

Madonna col Bambino - Francesco Laurana - *Duomo di Palermo. Fot. Brogi.*

***

Uno scultore come il Laurana, che insieme con Domenico Gagini dovette godere molta fama in Palermo, non poteva rimanere estraneo all'attività artistica che in quel tempo andava svolgendosi nella cattedrale di quella città, dove, nel 1475, l'artista luganese ebbe ad iniziare un lavoro grandioso, la decorazione della cappella di Santa Cristina. Bisogna credere anzi che i marammieri del Duomo, meravigliati dalla bella statua della Madonna compiuta dal Laurana per Monte San Giuliano e trattenuta a viva forza in Palermo dai reggitori della città (2), abbiano commesso vari lavori allo scultore dalmata, al quale sentivano di avere la più alta ammirazione. Tenendo presente questa circostanza, ed esaminando bene nei suoi particolari la bella pila d'acqua santa esistente nel Duomo palermitano, attribuita da Agostino Gallo a Donatello (1) e dal Di Marzo a Domenico Gagini (2), non si può non ammettere la paternità del Laurana per la nobile scultura. I rapporti sono evidenti tanto con l'arco Mastrantonio, come con il portale di Santa Margherita in Sciacca. Il Laurana tende ad inquadrare le sue rappresentanze, a dare alle scene un fondo prospettico, ad arricchirle esternamente di decorazioni; così lo vediamo nel magnifico bassorilievo figurante la sacra annuale cerimonia della benedizione del fonte battesimale; così lo riconosciamo nella ricchezza ed eleganza di disegno, nei particolari ornamentali, nell'abbondanza di teste di serafini, nella squisita fattura dei festoni di fiori e di frutta.

A Trapani, nel santuario dell'Annunziata fuori le mura, si trova una pila d'acqua santa, posta altra volta nella cappella dei naviganti, con la data 1486, ch'è evidentemente copiata, e non bene, da quella di Palermo, forse dal Di Bonate che doveva avere rapporti con quella città, come è dato sospettare da un documento del 1492 (3). Nel 1553 poi Giuseppe Spadafora, palermitano, e Antonino Ferraro da Giuliana, noto come stuccatore, si obbligarono a scolpire pel Duomo di Palermo una pila d'acqua santa di disegno simile a quella più antica, ma con altre rappresentanze (4). Verso la fine del 1700, quando si compì quel rinnovamento fatale della bella basilica, e si distrussero preziose e nobili sculture, nel ricomporre le due pile si confusero i pezzi relativi, di guisa che avvenne che la mensola figurata dell'una fu scambiata con quella dell'altra.

Madonna col Figlio - Francesco Laurana - *Monte S. Giuliano.*

Questi due lavori di copia, che così posson chiamarsi, e l'attribuzione grandiosa data all'originale da Agostino Gallo, valgono a dimostrare in qual pregio fosse tenuta, dal '400 ai nostri giorni, la magnifica scoltura.

Accanto ad essa possiamo ben collocare un altro lavoro insigne, la statua di S. Giuliano della madre chiesa di Salemi, alta m. 1,87 compreso il plinto, attribuita dal Di Marzo a Domenico Gagini (5), che, a notizia di uno scrittore locale, era dapprima venerata nella chiesa del suo nome, appartenente al quartiere di porta di Gibil, la quale cadde verso il 1650 (6). Una strana leggenda corre intorno a S. Giuliano detto l'Ospitatore, e si vuole che pel primo l'abbia divulgata Fra Vincenzo Belluacense,

(1) Di Marzo, *op. cit.*, vol. I, pag. 69.
(2) Di Marzo, *op. cit.*, vol. I, pag. 47.

(1) *Elogio storico di Antonio Gagini*, Palermo 1821, pag. 88.
(2) *Op. cit.*, vol. I, pag. 88.
(3) E. Mauceri, *Notizie di Sicilia* ne « *L'Arte* », anno VI, fasc. I-IV.
(4) Di Marzo, *op. cit.*, vol. I, pag. 529.
(5) *Op. cit.*, vol. I, pag. 76-77.
(6) Giuliano Passalacqua, *Memorie patrie*. Palermo, 1846-47, vol. II.

Fonte per l'acqua benedetta - Francesco Laurana - *Duomo di Palermo.*
Fot. Alinari.

morto nel 1264 (1). Cotesto santo nacque in Ath sul fiume Deuder nell'Hainault, provincia del Belgio, giusta quanto era affermato da'un antico leggendario in pergamena, che esisteva nella chiesa di S. Giuliano a Cesarini in Roma. Secondo, dunque, cotesta leggenda, un giorno Giuliano stando a caccia ed inseguendo un cervo, questo gli si volse contro all'improvviso, e gli disse: « Tu m'insegui, tu che un giorno ucciderai tuo padre e tua madre ». Giuliano atterrito da questo pauroso presagio, fuggì in lontane regioni, e quivi militando sotto un principe (di Spagna?), si condusse così strenuamente che quel Signore in compenso gli diè in moglie una certa Castellana, nobile vedova, assegnandogli in dote un ricco castello. Ora avvenne un dì in cui Giuliano era assente, che capitassero nella sua casa i genitori di lui, i quali, da qualche tempo, afflitti, vagavano per ogni parte, sollecitamente cercando il loro figlio diletto. La moglie, fatte loro le più liete accoglienze, volle, per amore al marito, che dormissero nel proprio letto. Così essi fecero. Intanto l'indomani, di buon mattino, essendosi la nuora recata a messa, in questo frattempo Giuliano tornò a casa, ed entrando nella camera nuziale, alla vista di quei due che dormivano insieme, credette di essere stato tradito dalla moglie, ed accecato dall'ira, li uccise. Appena uscito dal castello, con molta sorpresa, s'imbattè nella sua donna, e chiestole chi fossero quei due che dormivano nel loro letto, ebbe in risposta: « Sono i vostri genitori, che tanto a lungo vi cercarono e che io posi a dormire nel nostro talamo ». Il che egli udendo e rimasto quasi morto, cominciò a piangere amarissimamente, e a dire: « Ohimè misero, che farò ora che uccisi i miei dolcissimi genitori? Ecco avverato il presagio del cervo, che mentre volli sfuggire sciaguratissimo compiei. Addio ora, sorella dolcissima, perchè non avrò più riposo per l'avvenire fino a quando non sappia che Iddio abbia accettato la penitenza mia ». E la moglie di rimando: « Tolga Iddio, dolcissimo fratello,

S. Giuliano l'Ospitatore - Francesco Laurana.
Madre Chiesa - Salemi.

Madonna col Bambino
Francesco Laurana-*Chiesa della Crocifissione - Noto*

(1) Raffaele Foglietti, *San Giuliano l'Ospitatore*, nella *Rassegna Nazionale* di Firenze, anno 1879, fasc. III.

ch'io ti abbandoni e che permetta te ne vada senza di me; se fui partecipe delle tue gioie, sarò ancora del tuo

Madonna col figlio - Francesco Laurana *Madre Chiesa - Salemi.*

Madonna col figlio - Francesco Laurana - *Chiesa ex-conventuale del Carmine - Marsala.*

dolore ». Così Giuliano, in espiazione del suo delitto, si vota ad opere di pietà dimorando lungo il passaggio dei fiumi, proteggendo i viandanti, accogliendo i poveri e i pellegrini.

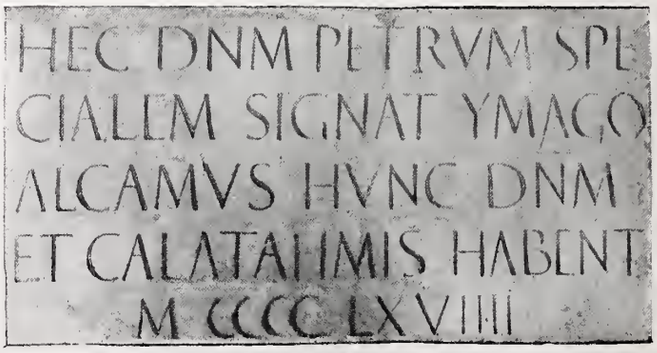
Madonna col figlio - Francesco Laurana - *Chiesa di S. Agostino - Messina.* *Fot. Ledru.*

Nella statua di Salemi, opera di una classica bellezza, vediamo appunto il Santo in abito di guerriero pellegrino, con lunga spada e un libro nella destra, un falcone sulla sinistra, ed un bel cane ai piedi, che gli addenta la veste. Il suo viso gentile, incorniciato di ricca capigliatura, e con berretto da falconiere sul capo, esprime una dolce, intima mestizia. Attorno al plinto, sono espressi, in cinque quadri delicatamente scolpiti, i fatti della su citata leggenda: a cominciare da sinistra, lateralmente « l'inseguimento del cervo »; segue, di fronte « l'accoglienza del principe », « l'uccisione dei genitori », « l'incontro con la consorte »; lateralmente a destra « il pellegrinaggio ». Tutto ricorda l'arco Mastrantonio, la pila d'acquasanta del Duomo di Palermo, la porta di Sciacca: ed in tutto si palesa lo scultore figurista, dalla testa bellissima della statua, alle solite immagini di serafini agli angoli del plinto.

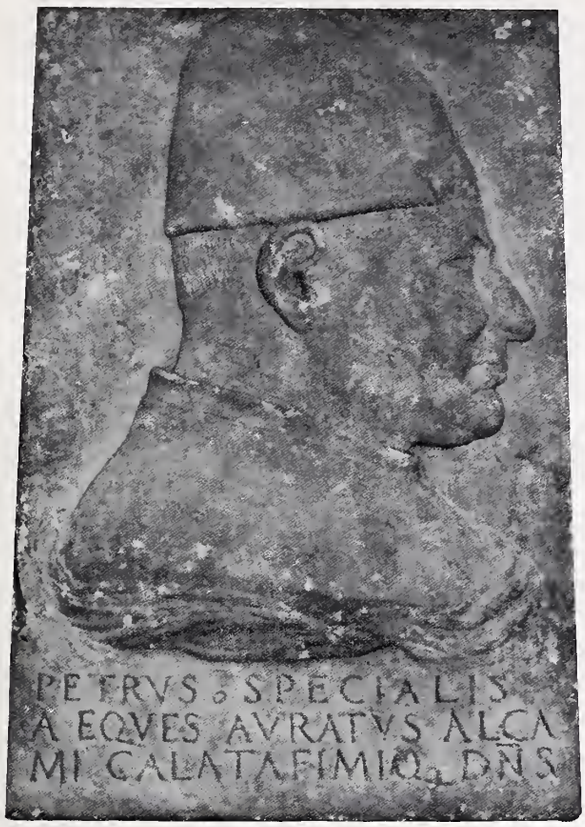
***

La statua della Vergine col Bambino, di grandezza al naturale, nella stessa madre chiesa di Salemi, non ricordata da alcun scrittore, quantunque non giunga a quel grado di bellezza del S. Giuliano, pur tuttavia presenta gli stessi elementi tecnici di somiglianza, sovratutto nel modo di piegare la veste ed il mantello. A proposito delle immagini di Madonna del Laurana e del loro carattere talvolta arcaicizzante, bisogna considerare che, come fu convenuto con la statua di Monte San Giuliano, così è probabile che anche per questa di Salemi, sia stato imposto all'artista di tener presente la celebre Madonna del Santuario dell'Annunziata di Trapani. In tal modo si spiega come il Laurana dovesse trovarsi spesso impacciato fra le strettoie condizionali dell'atto notarile, non potendo svolgere liberamente le sue pregevoli qualità di modellatore vario ed originale, come si manifesta nelle sue opere, massime nella statua della Vergine di Noto e in quella di S. Giuliano di Salemi.

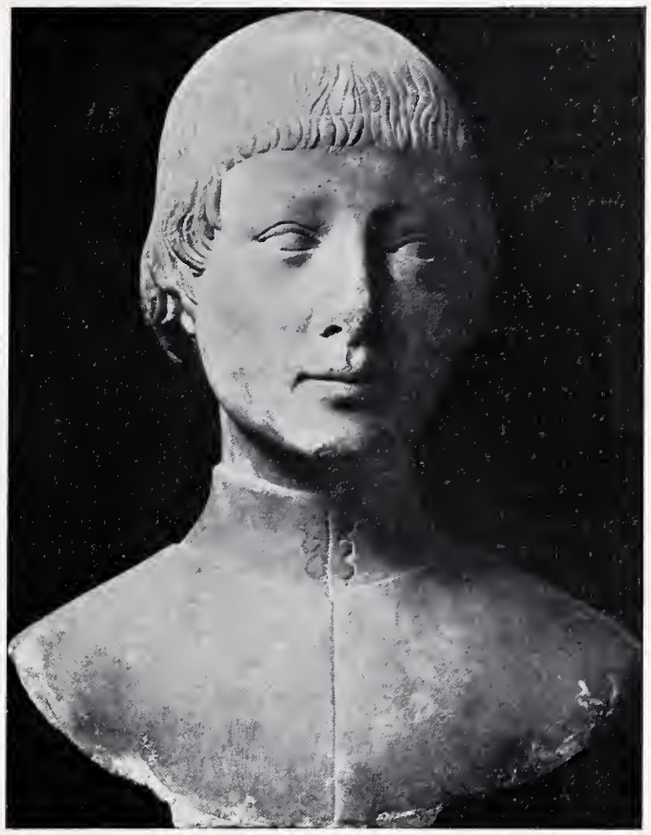
Oltre a ciò è mestieri notare, che nelle opere del Laurana s'incontra talvolta una certa ineguaglianza tecnica che, in alcuni casi, diviene scorrettezza, dovuta, come noi crediamo, o al soverchio numero dei lavori ai quali attendeva, o al pagamento spesso inadeguato con cui veniva retribuito, o all'indole stessa, non sempre serena, dell'artista, come del resto proverebbe la sua vita



Busto di Pietro Speciale - Francesco Laurana - *Palazzo Raffadali - Palermo.* (*Da un calco esistente nel R. Museo di Palermo*).



Bassorilievo in marmo rappresentante Pietro Speciale. Monastero S. Giovanni - Militello.



Busto di giovinetto - Francesco Laurana - *Museo Nazionale - Palermo.* *Fot. Alinari.*

randagia. La statua della Vergine della chiesa del Carmine in Marsala dinota invece il buon momento ed una certa libertà di azione dell'artista, sebbene la mano destra sia atteggiata in maniera un po' impacciata.

Due altre madonne segnaliamo infine come uscite, a nostro parere, dalla officina del Laurana: una nella chiesa di S. Agostino di Messina, creduta da alcuni del Mazzolo, da altri di Antonello Gagini, mentre essa si approssima alla Madonna di Noto e a quella del prospetto della cappella di Santa Barbara nel Castel Nuovo a Napoli; l'altra nella chiesa di Santa Maria della Porta in Geraci-Siculo, della quale non ci è stato possibile dare una riproduzione fotografica per difficoltà di vario genere.

***

Un'opera di magistrale fattura, finora ritenuta, in mancanza di prove contrarie, di Domenico Gagini, dopo queste nostre nuove indagini, possiamo dare al Laurana; ed è il busto di Pietro Speciale, collocato entro una nicchia nella scala dell'antica casa di quel Signore, in Palermo. È inutile parlar di raffronti di stile, quando sono evidenti da per sè stessi con le scolture di Sciacca e col San Giuliano di Salemi. Solo ci dispiace di non aver potuto riprodurre, e per colpa non nostra, il lavoro originale, il quale è retto da una mensola ornata, e circuito da una ghirlanda: l'una e l'altra rivelanti lo stesso segno accurato, deciso dello scalpello del Laurana.

Un bassorilievo, pur esso diligentemente lavorato, con l'immagine dello stesso personaggio, ma posta di profilo, si trova a Militello in un vecchio monastero, ed anche questo, senza alcun dubbio, appartiene alla medesima mano.

Nella stessa guisa potrebbe ascriversi al Laurana l'edicoletta in marmo della Madonna col Bambino esposta nella sala medioevale del R. Museo di Siracusa (n. d'inventario 14574). In essa, la disposizione prospettica, la finezza dei particolari, la grazia dell' atteggiamento della Vergine e l'abbondanza di festoncini e di putti, sono elementi manifesti del fare del nostro scultore.

Non ci sembra, invece, abbastanza convincente, data la poca affinità con le altre opere, che il Laurana abbia compiuto il busto di giovinetto, esposto in una sala del Museo di Palermo, noto sotto quel nome, ed ugualmente attribuito a Domenico Gagini dal di Marzo (1).

Sarcofago di Sicilia Aprile († 1495) - *Museo Nazionale di Palermo* *Fot. Incorpora.*

(1) *Op. cit.*, vol. I, pag. 74.

Dopo tutto quanto abbiamo passato in rassegna, a noi pare che l'attività artistica del Laurana in generale sia in diritto di richiedere uno studio attento ed analitico, dai primordi sino al suo completo svolgimento, cosa che finora nemmeno si è tentato.

Noi non affrettiamo giudizi, nè vogliamo imporre, come fanno alcuni, la nostra opinione. Diciamo solo: esaminate e giudicate!

Si è creduto che la comparsa dello scultore dalmata in Sicilia fosse stata rapida come una meteora, ed invece ora con la testimonianza dei fatti, si può provare il contrario; giacchè è inammissibile concepire che un artista abbia potuto compiere tante opere in brevissimo giro di anni. Egli, invece, dovette lavorare molto nell'Isola, e lasciare tracce indelebili del suo passaggio, come risulta da scolture che ci rimangono degli ultimi anni del '400, e che ricordano il vecchio maestro. Basti ricordare le decorazioni delle porte della chiesa della Catena in Palermo e il sarcofago di Sicilia Aprile († 1495) nel Museo nazionale di quella stessa città.

Ottobre, 1905.

E. Mauceri - S. Agati.

Un disegno del Verrocchio
per la " Fede „ nella Mercatanzia di Firenze

La pubblicazione fatta due anni or sono di alcuni importanti documenti relativi alle pitture delle sette Virtù eseguite già per la Sala del Consiglio della Mercatanzia, e ora negli Uffizi, riuscì di sommo interesse per coloro che studiano il Botticelli, determinando la data esatta della sua *Fortezza,* e rivelando che quest'opera fu dipinta, non come si era creduto sin qui, nella bottega e sotto la direzione dei Pollaioli, ma indipendentemente da loro, e in diretta rivalità con Piero (1). Questi documenti sono di eguale importanza per lo studioso dei Pollaioli, perchè ci dànno una nuova prova che Piero non fosse solo un assistente e un dipendente di Antonio, ma tenesse propria bottega, come maestro pittore, e ricevesse commissioni di grande entità a parte dal fratello. Però ancora più importanti, per chi studia il Verrocchio, riescono i sopradetti documenti dando a conoscere (cosa sinora insospettata) come egli pure concorresse in quella ordinazione, in rivalità con Piero Pollaiolo, ed eseguisse per una delle figure un disegno respinto poi dai committenti. L'oggetto di questo mio scritto è quello di identificare il rifiutato disegno del Verrocchio con un altro, il quale, sinora, attrasse così poco l'attenzione che, malgrado il suo carattere indubbiamente verrocchiesco, esso va pur sempre sotto il nome del Botticelli (2).

(1) Jacques Mesnil, « *Les figures des Vertus de la Mercatanzia* » *Miscellanea d'Arte,* I, 1903, pag. 43.

(2) La identificazione di questo disegno con quello del Verrocchio mentovato nei documenti, è dovuta al dottor Gronau, che gentilmente mi permise di pubblicare la sua scoperta.

Prima di entrare a discutere della paternità del Verrocchio, rispetto al disegno in questione, sarà meglio compendiare in breve la storia dei dipinti delle sette Virtù come risulta dai documenti.

Il 18 di Agosto 1469 il Consiglio dei Sei della Università della Mercatanzia dava a Piero Pollaiolo l'incarico di dipingere certe figure delle Virtù, per decorare la grande sala del Consiglio del loro palazzo, in piazza della Signoria. Nel Dicembre dello stesso anno Piero aveva già finito la prima di esse, *La Carità.*

Disegno per « *La Fede* » - Verrocchio (?) - *Uffizi.* - *Firenze. Fot. Alinari.*

L'importanza dell'opera sembra suscitasse la gelosia degli altri pittori fiorentini, cosicchè parecchi di questi chiesero l'incarico di una delle figure. Una simile gara rese necessaria una nuova deliberazione del Consiglio al 18 Dicembre 1469. I Sei, ascoltato quanto Piero, in compagnia di suo fratello Antonio, ebbe a dichiarare (probabilmente in riguardo del pagamento), discussa fra di loro la questione, e finalmente postala ai voti, con fave bianche e nere, decisero di rinnovare la commissione a Piero, il quale, di conseguenza, ricevette l'ordine di completare le rimanenti sei Virtù, per il prezzo di 20 fiorini l'una. Dal documento che ricorda tale risoluzione apprendiamo che il Verrocchio aveva già avuto l'incombenza di fare il disegno per una delle figure, disegno respinto in favore di quello di Piero, e una annotazione nei conti, in data di tre giorni dopo (Dec. 21, 1469) rivela che la Virtù disegnata dal primo, era la

« *La Fede* » - Piero Pollaiolo - *Uffizi*. - *Firenze* *Fot. Alinari.*

Fede, pel qual titolo ricevette la somma di 8 Lire piccole (1).

Più tardi, dietro domanda dell'influente Tommaso Soderini, il Botticelli ottenne l'incarico di una delle figure: *La Fortezza*, per cui fu pagato il 18 di Agosto 1490. Il 2 di Agosto dello stesso anno, a Piero venne sborsato il prezzo della *Temperanza* e della *Fede*, ricordate come la seconda e la terza delle immagini da lui eseguite, la prima essendo la *Carità* compiuta nell'anno precedente.

Dei nomi delle altre tre figure, la *Prudenza*, la *Speranza* e la *Giustizia*, le quali, probabilmente, a quell'epoca non erano ancor finite, non troviamo traccia in alcuna carta, ma lo stile dimostra la *Prudenza* tutta di mano di Piero (forse aiutato da Antonio nella fattura del cartone) e la *Speranza* e la *Giustizia*, se non opera sua, almeno fatte sotto la sua sorveglianza. Riasssumendo, i documenti ci palesano questi fatti: che la figura della *Carità* fu dipinta per la prima, e già compita al 18 Dicembre 1469; che la *Fede* e la *Temperanza* erano finite al 2 di Agosto 1470, che la *Fortezza* del Botticelli era pure finita al 18 di Agosto 1470, e, finalmente, che il Verrocchio aveva presentato il disegno, eseguito prima del 18 Dicembre 1469 per l'immagine della *Fede*, respinta dal Consiglio per favorire quella di Piero Pollaiolo.

Rammenteremo come otto anni più tardi (1478) il Verrocchio e Piero Pollaiolo concorsero per una importante opera pubblica — il monumento Forteguerri per la Cattedrale di Pistoia — e come, solo per l'intervento di Lorenzo dei Medici, Piero sarebbe stato preferito al Verrocchio (1). I Committenti, in tale occasione, decisero che il modello di Piero era « più bello et più degnio d'arte » di quello del Verrocchio, ma leggendo tra le righe s'indovina facilmente che la loro preferenza poggiava su ragioni di economia, il prezzo chiesto dal Verrocchio superando quanto essi volevano spendere. Con ogni probabilità, la stessa causa determinò il giudizio del Consiglio della Mercatanzia, poichè sembra incredibile che

Testa Femminile - Verrocchio - *Uffizi* - *Firenze*. *Fot. Alinari.*

(1) Estraggo le parole del documento in data Dec. 18, 1469, che si riferiscono al disegno del Verrocchio « Et visa una ex dictis figuris designiata per Andream del Verrocchio et auditis dicto Piero et Antonio ejus fratre et considerato quod plures pictores sunt qui vellent facere et pingere unam ex dictis virtutibus . . . misso inter ipsos sex et consules partito ad fabas neras et albas et detempto omni modo etc. deliberaverunt et declaraverunt quod totum dictum opus et omnes dicte figure fiende locetur et locentur dicto Piero del Pollaiuolo » ecc.

Il documento relativo al pagamento dice così: « Dec. 21, 1469. Andree . . . (sic) del Verrocchio sculptori et pro eo Boninsegne de Actavantibus l. octo p. pro mercede et labore unius figure virtutis fidei per eum facte pro designo virtutum pingendarum et ponendarum in sala magna domus dicte universitatis quam quantitatem l. otto dictus Boninsegna teneatur et debeat ponere ad computum ubi habet debitorem dictum Andream vel dictam universitatem de libris XXV mutuatis dicto Andrea per ipsum Boninsegnam occaxione figure fiende per dictum Andream per dictam universitatem in pilastro dicte universitatis sito in pariete oratorii S. Anne civitatis Florentie » (Les figures de Vertus de la Mercantanzia, JACQUES MESNIL, *Miscellanea d'Arte*, I, 1903, pag. 43).

(1) V. GAYE, *Cart. inedit.*, I, 256.

un artista mediocre come Piero Pollaiolo, fosse in realtà più apprezzato dai suoi concittadini, del Verrocchio. Comunque sia, sta il fatto che il disegno del Verrocchio venne respinto, e che Piero ritrasse quella debole figura esposta ora nella Galleria degli Uffizi (1).

Il disegno che mi sforzerò di identificare con quello, rifiutato, del Verrocchio, si trova negli Uffizi (Cornice 52, num. 208) in una cornice con tre altri, tutti attribuiti al Botticelli. È fatto al carboncino, pennellato a sepia, illuminato a gesso, su carta leggermente tinteggiata in rosa e in rosso più cupo nelle ombre.

Lasciando da parte per ora la questione della paternità del Verrocchio, vi è troppa somiglianza nella composizione in generale e nei dettagli di questo schizzo colle pitture delle Virtù, da lasciare il minimo dubbio che esso non fosse inteso a far parte di quella serie, per la quale erasi di certo dovuto fare un piano ben determinato di atti, di gesti, di vestimenti, di panneggi e di altri particolari.

Se noi lo confrontiamo col dipinto di Piero, vedremo come le due figure siano simili in tutte le parti essenziali della composizione e degli accessorii. In ambedue, la luce colpisce la parte destra, le ginocchia stanno molto aperte, il braccio dritto alzato tiene il calice, mentre la mano sinistra ha la croce. Il mantello scende dalla spalla sinistra a ricoprire le ginocchia, facendo tra di esse pesanti pieghe. Il calice e la croce sono di forma identica, ma nel disegno quest'ultima fu tratteggiata in due posizioni, dritta come nel dipinto di Piero nell'una, e nell'altra obliquata a destra (sfortunatamente, le linee di questa croce sono tanto deboli che la fotografia non le riproduce). Infine — e ciò è di grande importanza per provare che questo disegno fu fatto per la serie — il trono su cui siede la figura sorge sopra una piattaforma rialzata, di foggia speciale, squadrata ai lati, e proiettante una curva in fronte: foggia riprodotta in quattro dei sette dipinti.

Testa di donna - Verrocchio - *British Museum - Londra.* *Fot. Alinari.*

Per quanto riguarda l'autore, io non dubito che il disegno esca dalle mani dello stesso Verrocchio, e non da quelle di un assistente. Il carattere verrocchiesco ne venne notato dal Berenson nei suoi « Drawings of the Florentine painters » dove egli così lo descrive: « Studio per una Fede, di un seguace della maniera verrocchiesca di Sandro». Evidente è la somiglianza nel tipo della faccia e nel carattere generale colle opere autentiche del Verrocchio. A prima vista, e guardando solo la fotografia, l'espressione pesante e piuttosto stupida della faccia ci svia, tantochè sembra difficile l'ammettere che l'energico Verrocchio abbia ritratto così rudi e stolidi lineamenti, ma, studiando il disegno originale, noi vediamo come tale rozzezza sia dovuta al fatto che i tratti vennero ripassati da una mano più tarda, con una penna pesante e non intelligente. Le linee tondeggianti degli occhi, la parte destra del naso e le labbra sono tutte rifatte in inchiostro, e bisogna guardare sotto di esse per ritrovare il tocco sensitivo e delicato del Verrocchio, che appare nel resto dello schizzo. Sostituendo colla immaginazione un tocco più fine a queste, linee che induriscono ed esagerano i tratti e dànno loro una certa stolida fissità, apparirà come la faccia, tanto nella costruzione quanto nella fattura, sia in tutto consimile ai tipi del Verrocchio.

Prendendo come esempio delle sue teste femminili due di esse, che, per generale consenso, si ritengono autentiche, la testa di un angelo nel disegno a gessetto degli Uffizi (Fig. III) e quella di donna nella collezione Malcolm, in Londra (Fig. IV), noi troviamo precisamente la stessa forma di viso, la fronte alta e prominente, la mascella quadrata e quel caratteristico senso delle ossa nei visi, pur non magri, proprio del Verrocchio. Anche i lineamenti corrispondono in questi disegni, le linee arrotondate delle palpebre e delle sopracciglia, il naso dalle ampie cartilagini, le narici rotonde e la bocca curva a mo' di un arco.

(1) Non è già che Piero sia responsabile dell'intero dipinto, il più danneggiato e rifatto di tutta la serie. In un prossimo articolo sulle Virtù della Mercatanzia, spero dire di più intorno a queste pitture.

E così il corpo è costrutto come soleva il maestro, col petto largo e piatto e di belle proporzioni. Il panneggiare somiglia molto a quello del gruppo, in Or San Michele, al quale, come si sa, il Verrocchio lavorava al tempo di questo schizzo. È facile il trovare la controparte in ogni piega, larga o piccola, dei panni del Cristo, che pendono ugualmente raggruppati dalla cintura, come qui, fra le ginocchia. Ciò per le analogie esteriori di forma e di tratti, che naturalmente avrebbero potuto essere imitate da un assistente sotto la sua direzione; ma il disegno non sembra l'opera di un assistente che imiti con accuratezza lo stile del maestro. Le finissime qualità di esecuzione, che rivelano la mano dell'artista stesso, non si possono apprezzare che nell'originale, dove appare il tocco fermo e delicato, perduto, pur troppo, nella riproduzione. Però, anche in questa, si riconosce la nobile costruzione della figura (così differente, nella eccellenza delle proporzioni e nell'atteggiamento naturale, dagli sgraziati e lunghi personaggi di Piero) e i tocchi magistrali che rendono così semplice la squisita modellatura del volto ed in special modo del tondo e robusto collo. Questo collo, indicato con una leggiera pennellata di sepia, ci dà il senso delle ossa e del muscolo, come solo un grande maestro sapeva renderlo. Il petto, indicato da poche linee e da una sottile tinteggiatura di colore, è caratteristico per la larghezza e la decisione del disegno, come il calice appena adombrato sembra tizianesco nella sicurezza e nella larghezza del tratto, che ne indica mirabilmente la rotondità e la solidità.

Questo, lo ripetiamo, non ci sembra il lavoro di un aiuto di bottega, che obbedisce meccanicamente agli ordini del suo maestro o ne imita servilmente lo stile: esso porta l'impronta del grande artista, il quale crea colla forza della sua personalità. Non potrebbe dunque il nostro disegno venir aggiunto alla lista delle poche opere autentiche (e documentate) che a noi pervennero della mano del Verrocchio?

MAUD CRUTTWELL.

Conversano (Bari). — Un quadro del Tiziano in vendita?

Fra altri oggetti d'arte in vendita, e appartenenti ai conti di Conversano, vi è un quadro di Tiziano rappresentante *Bersabea al bagno*. La preziosa tela - in cui purtroppo si scorgono ritocchi di mano volgare - si trova in una delle più importanti sale del castello di Conversano, in mezzo ad altri quadri della scuola del Murillo. Sono andati da Napoli a Conversano alcuni antiquari per trattare la compra del quadro.

« Sarebbe curioso, commenta il *Popolo Romano*, avere un elenco di quadri attribuiti al Tiziano; non c'è galleria che non ne possegga alcuno: non passa giorno che qualcuno non se ne venda nelle aste di Parigi e di Londra; e, ad ogni momento, ne sbucano fuori... e tutti — ben inteso — di provata autenticità. E pensare che il Tiziano dipingeva di rado e l'Aretino lo accusò di pigrizia! ».

Parigi. — Furti di opere d'arte nel Museo di Cluny.

Di recente il conservatore del famoso Museo di Cluny a Parigi si è accorto della scomparsa di un prezioso altorilievo, un marmo francese del XIV secolo, rappresentante una Santa.

Le Opere di Giovanni da Milano in Lombardia (1)

Il principio dell'attività nella pittura, e il fiorire del suo sviluppo, non avvennero affatto contemporaneamente nelle diverse regioni Italiane.

Già nel secolo XIII Siena possedeva pittori notevoli e dopo la metà del secolo XIV essa aveva oltrepassato il suo apogeo. Firenze cominciò con Giotto, per raggiungere il punto più elevato al principio del secolo XVI. La pittura Veneziana non ha quasi importanza propria, prima del 1430, resta però in fiore fin verso la fine del secolo XVI. Genova finalmente non entra in scena prima del 1550 e mantiene la sua forza vitale fin verso il 1660. — Si credeva in passato di non poter nemmeno parlare di una scuola Lombarda, prima di Leonardo da Vinci; solo negli ultimi tempi si sono studiati i maestri del 400, ma non era stato fin qui osservato che la scuola Lombarda avesse avuto un'importanza propria già fin dal 1350 circa. E la ragione di questo sta in ciò, che dei monumenti della pittura trecentistica a Milano, tutto, tranne scarsi avanzi, è andato perduto, e soltanto in piccole chiese di villaggio si sono conservati i maggiori cicli di affreschi.

Lo studio dell'arte, negli ultimi anni con tanto ardore rivolto alla pittura trecentistica Italiana, sarà debitore di molta riconoscenza alla Direzione della *Rassegna d'Arte* se potrà effettuare il suo proponimento di andar pubblicando i più importanti affreschi di Lombardia.

Soltanto quando tutto il materiale sarà raccolto, si potrà tentare un'esposizione storica della pittura Lombarda dal 1350 al 1420.

Poco prima della sua morte (1337), Giotto aveva lavorato a Milano. Egli dipinse nel palazzo di Azzone Visconti una celebre serie « degli Uomini famosi » alla quale il Principe stesso si unì col suo ritratto dal vero. Ma queste opere sono da lungo tempo distrutte. Nemmeno di qualche scolaro diretto di Giotto esiste più alcuna opera in Lombardia; d'altra parte trovasi in Casa Banfi (già convento di S. Francesco) a Vimercate un affresco del Crocifisso fra Maria e Giovanni, che ricorda lo stile fiorentino di transizione, forse del maestro della S. Cecilia (Uffizi) benchè probabilmente dipinto soltanto verso il 1350.

Intorno a quest'anno compare par la prima volta il nome di *Giovanni da Caverzaio* presso Como, chiamatosi da sè stesso *Giovanni da Milano*, di cui ho, da poco tempo, dimostrato la grandissima importanza per lo svolgimento della pittura Fiorentina. (2).

Giovanni appare per la prima volta a Firenze, circa l'anno 1350, come apprendista pittore straniero, ammesso che questi sia il Johannes Jacobi da Como, ciò ch'è molto probabile, perchè il nome del padre, Jacobus, è confermato

(1) Quest'articolo è stato tradotto dalla Signorina Lina Schwartz. Le fotografie furono fatte espressamente per la *Rassegna d'Arte*, dalla Ditta Ferrario.

(2) *Florentinische Maler um die Mitte des XIV Jahrhunderts*. Strassburg 1905.

anche da un documento del 1363. La prima apparizione dell'artista a Firenze non è punto precisata nel 1350, e potrebbe aver avuto luogo anche un po' prima o un po' dopo. Di ciò fo cenno per la seguente ragione: siccome Giovanni, soltanto nel 1363, appare nominato nuovamente quale membro dell'Arte dei medici, speziali e merciai e poi sovente negli anni seguenti fino al 1369, è giustificata la supposizione ch'egli sia stato assente da Firenze dal 1350 al 1363 e, probabilmente, nella sua patria. Ora venne portato a mia conoscenza un ciclo di affreschi a Viboldone, presso Milano, che porta la data 1349 e che riconobbi a prima vista per opera di Giovanni. Nel coro della graziosa chiesa del trecento, di cui parlerà in questa rivista anche il Cagnola, appare luminosamente, a chi si avanza per la navata principale, un affresco ancora molto chiaramente riconoscibile, per quanto non in perfetto stato. Su leggiadro trono gotico, di pietra, siede la Vergine, quasi di faccia, colla testa pensosa, leggermente chinata sul bambino, serio e robusto.

Madonna in trono con Santi - Giovanni da Milano - *Chiesa di Viboldone.* *Fot. Ferrario.*

Accanto le sta il Battista che, con gesto caratteristico, addita il Divino Fanciullo. A passi frettolosi s'avanza da un lato l'Arcangelo Michele, che raccomanda il donatore inginocchiato alle grazie del Fanciullo benedicente. Più rappresentativamente stanno dall'altro lato del trono i santi Nicolò e Bernardo. Una iscrizione posta sotto le figure è in parte distrutta; fortunatamente ne è conservato il centro dov'è scritto:

ANO DÑI MCCCXLVIIII.

In questo affresco sono soprattutto notevoli: la quiete monumentale, e la plastica rotondità delle figure. Quantunque le linee verticali siano, nel trono, nella severa Madonna, nelle figure e negli attributi dei Santi, estremamente accentuate, pure vi è raggiunta una grande ed abile armonia di composizione, sia nell'intensa espressione psichica delle persone, sia nelle movenze dei loro corpi, contenute, ma piene di forza e di accento.

Madonna in trono con Santi - Giovanni da Milano - *Chiesa di Viboldone.* *Fot. Ferrario.*

Cosicchè l'impressione del gruppo è architettonicamente monumentale, mentre lo splendido trono domina il tutto.

Questo affresco è di gran lunga meglio conservato dei seguenti, di cui la descrizione può esser fatta soltanto dai frammenti visibili. Dirimpetto, al di sopra dell'arco d'ingresso del coro, troneggia Cristo in una « mandorla » colorata sull'arco del cielo; una figura grande e imponente in veste rossa con manto lilla, ricamato in oro. Otto angioli si dipartono da lui per chiamare l'Umanità al giudizio. Queste figure belle, serene e piene di pace, si fondono in un'alta unità decorativa colla principale. Tra le fitte schiere di beati, alle quali Cristo rivolge benignamente la mano e lo sguardo, scorgiamo chierici e frati, vergini e monache, nonchè genti in vesti borghesi. Rimarchevoli sono tre piccole figure nude, di forme squisite, che stanno levandosi dal sepolcro. Alla sinistra del Cristo, si spalanca il baratro infernale pel castigo dei malvagi. Di Lucifero stesso e di tutti i piccoli diavoli e dannati, ben poco più è da riconoscere in dettaglio. Nei gruppi degli apostoli, assistenti al giudizio, che sono condotti divisi in due schiere, da Maria e Giovanni Battista, questo grande affresco si estende sulle pareti laterali. Di tutte queste figure, poco è visibile. Soltanto Sant'Anna, e le schiere dei combattenti per Cristo, con scudi e bandiere ornate da croci celesti su fondo bianco, sono meglio conservate. La volta è ora completamente coperta d'intonaco, però potrebbesi, tanto là, quanto sulle pareti laterali, ancora scoprire dell'altro. — Credo che ivi dovessero trovarsi i quattro Evangelisti nelle *lunette* della vôlta, perchè

La Crocifissione - Giovanni da Milano - *Oratorio di Mochirolo.* *Fot. Ferrario.*

al di sotto di esse, nelle pareti laterali, stavano i quattro Padri della Chiesa, di tre dei quali rimangono ancora scarse vestigia, dalle quali però si riconosce che erano figure larghe e grandiose, troneggianti su scanni gotici trilobati, accanto a leggii di una prospettiva splendidamente riuscita, con monaci scriventi ai loro piedi.

Tutta la magnificenza delle suppellettili d'una casa medioevale di persone ricche, appare in questo affresco. I mobili sono riccamente ornati d'intarsi finissimi. Forse, e anzi molto probabilmente, potrebbero queste pitture essere ridate alla luce, ciò che sarebbe desiderabilissimo, poichè questo ciclo è, per l'anno in cui ha origine, 1349, di una rara perfezione.

L'alta Italia possedeva, a quel tempo, un solo artista che si avvicinasse, per importanza, al lombardo Giovanni, e cioè Tommaso da Modena. Anche la sua attività, almeno pel principio del 1350, può essere dimostrata mediante i suoi affreschi a Treviso. In essi Tommaso si rivela un maestro che padroneggia con grande abilità le singole figure, ed è perfino capace di rappresentare arditi scorci, ciò che quasi tutti i suoi contemporanei evitano di fare. All'incontro è meno sviluppato in lui il senso dello spazio. Soltanto il grande progresso ottenuto in questo campo da Giovanni rese possibili le opere dei veronesi Altichiero e Avanzo.

Donde aveva Giovanni tratto l'arte sua? Non esistevano in Lombardia elementi da cui attingere. Ma noi ricordiamo d'averlo trovato in Firenze verso il 1350 (forse anche 1348); là dunque egli deve aver studiato; e certo fu pure a Siena, o subì l'influenza delle numerose opere d'artisti Senesi, che si trovavano a Firenze. Per mezzo di Simone Martini, e specialmente di Ambrogio Lorenzetti, vennero maturate in lui le idee sull'arte dello spazio, e però l'affermazione del Vasari, che il suo maestro diretto sia stato Taddeo Gaddi, trova, specialmente nell'affresco di Viboldone, la conferma più sicura. Se si vedono già in Giotto Madonne simili a queste, il Giovanni Battista invece ha i suoi predecessori negli altari di Taddeo in S. Felicita a Firenze e nel dipinto Galli-Dunn.

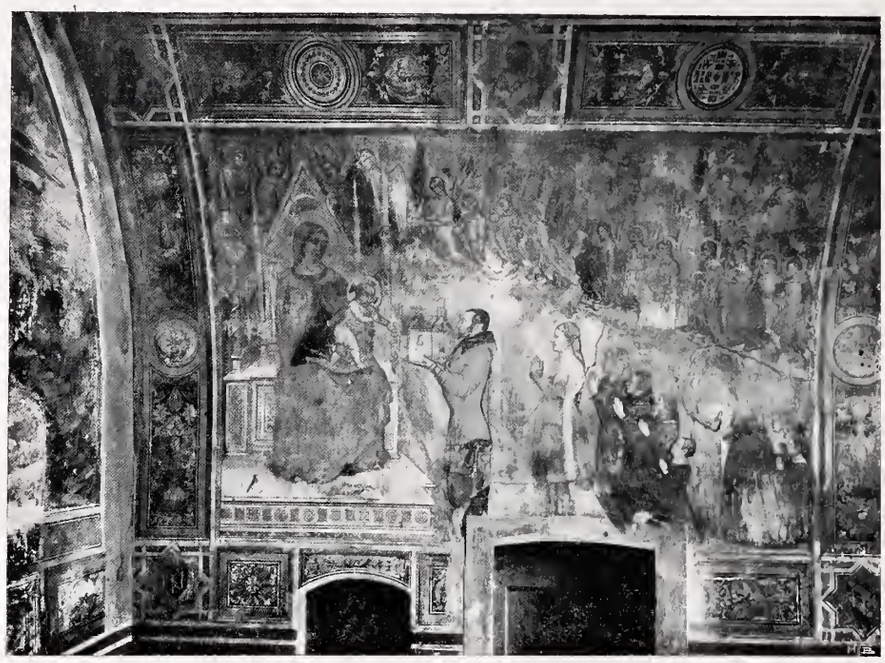
Il ciclo d'affreschi di Viboldone è la prima opera di Giovanni di data sicura. Esso ci prova che il tirocinio del maestro a Firenze deve aver avuto luogo avanti il 1349, e precisamente deve essersi compiuto nello studio di Taddeo Gaddi. Del resto non posso che trovar confermate le mie affermazioni già espresse (v. op. cit., pag. 38) riguardo allo svolgimento del maestro.

A una fase posteriore dello stile di Giovanni appartiene il secondo ciclo di affreschi, che si trova nel piccolo Oratorio di Mochirolo presso Lentate sul Seveso, e che già da Giulio Carotti (*Archivio Storico Lombardo*, 1892) venne attribuito al Maestro. Riferendomi al saggio del Carotti e alle unite illustrazioni, mi limito a darne solo una breve descrizione. Nella volta si vede la gigantesca figura del Cristo; in mezzo ai quattro simboli degli Evangelisti; sulla parete dell'altare, la crocifissione di Gesù Cristo; a sinistra le nozze di S. Caterina e S. Ambrogio, che certamente sono i patroni della coppia di fondatori, appartenenti alla famiglia Porro; la quale coppia, insieme alla sua numerosa progenie, accompagnata dalle schiere celesti, si vede inginocchiata alla parete destra, davanti alla Madonna.

Come si trovano riunite in queste opere la soavità

Affresco nell'Oratorio di Mochirolo presso Lentate sul Seveso (Prov. di Milano). *Fot. Ferrario.*

di Caterina e dei ritratti infantili, colla grandiosità del Salvator Mundi, e la terribile tragedia della crocifissione! Quest'ultima è di tale grandiosità, che fu raggiunta soltanto nel trecento da Giotto nei suoi affreschi di Padova e Assisi. Quella Maddalena che alza lo sguardo alla croce, quelle donne, di cui una sorregge Maria svenuta, mentre l'altra guarda il Redentore col grande, meraviglioso eroismo della fede, sono indimenticabili! L'affinità della composizione conferma che io ero nel vero, attribuendo a Giovanni una Crocifissione della Collezione Artaud de Montor (1) (raffigurata nel Catalogo sotto il nome di Sandro Botticelli). Gli animali simbolici degli Evangelisti sono di una vivacità piena di maestria, come pure negli affreschi di Santa Croce a Firenze. A un'epoca molto vicina a questi dobbiamo pure attribuire gli affreschi di Mochirolo; in favore di ciò, parlano tanto le forme che i colori.



Affresco nell'Oratorio di Mochirolo presso Lentate sul Seveso (Prov. di Milano) Fot. Ferrario.

Gli affreschi di S. Croce furono dipinti nel 1365, ma noi sappiamo che il Maestro dovette interrompere il suo lavoro, essendo occupato in altre faccende. Quali fossero queste faccende, il documento non dice. Difficilmente però devono esser stati lavori in Firenze, perchè difficilmente Giovanni avrebbe, in tal caso, abbandonato del tutto l'opera sua nella Cappella Rinuccini. Nè l'imbrattatore, che fece l'ordine inferiore degli affreschi, avrebbe avuto campo di procedere così indipendente, come risulta dal carattere affatto dissimile di questa parte, dagli affreschi superiori di Giovanni.

Dunque Giovanni abbandonò Firenze nel 1365 per un lavoro più importante che gli venne affidato. Forse, sebbene questa altro non sia che una supposizione probabile, gli affreschi dell' Oratorio Porro in Mochirolo lo richiamarono in patria in quell'anno. Al 22 Aprile 1366, come sappiamo, egli ottenne insieme ai suoi figli la cittadinanza fiorentina.

La Lombardia non ebbe più nel trecento un artista del valore di Giovanni. Produsse però una serie di pittori d'ingegno, le cui opere, come le già citate di Giovanni, devono venir rintracciate nelle piccole chiese e oratori di villaggi e allo studio delle quali torneremo in una prossima occasione.

WILHELM SUIDA.

(1) ARTAUD DE MONTOR, *Peintres primitifs, ecc.* — di cui illustrazione nel mio libro a Tavola 25.

Notes sur quelques ouvrages genre Robbia inconnus ou peu connus (1)

Je continue à dépouiller mes carnets de voyage dans l'Appennino Pistoiese.

En suivant, au sortir de San Marcello, la belle et fraîche vallée de la Lima, on arrive aux pieds des hauteurs où se trouvent des localités possédants quelques Robbia.

Cutigliano, dont la fondation, parait-il, remonte aux Romains; et maintenant un séjour fréquenté durant l'été.

La chiesa plebena conserve les tableaux de Vini dit Bastian Veronese (1570), de Giovanni da S. Giovanni (1620) de Matteo Rosselli, et de Fra Paolino (?) élève de Fra Bartolomeo della Porta.

Dans un sanctuaire voisin du palais communal on remarque sur l'autel un ouvrage polychrome, genre Robbia, qui a été omis par les écrivains.

La Madone est assise sur un trône; sa physionomie est sérieuse; l'Enfant qu'elle tient est au contraire mignon et souriant.

Sur les côtés du trône se tiennent St. Antoine avec son compagnon habituel et ses béquilles, et un autre saint, peut-être San Bernardino de Siena.

Les bordures montantes affectent la forme de colonnes engagées, fonds bleus, feuilles et fleurs en couleur d'après le naturel.

La bordure horizontale supérieure montre huit bustes d'anges.

La prédelle est divisée en cinq compartiments, une Pietà et quatre figures de saints à mi-corps, d'une facture détaillée et soignée.

Le panneau est d'une très bonne éxécution; la Vierge, l'enfant et les saints sont un peu plus petits que nature; les carnations sont émaillées; les émaux sont d'une coloration franche et nette, sans craquelures ni empâtements.

(1) Voir la livraison de Juin 1905 de la *Rassegna d'Arte.*

C'est un ouvrage supérieur au panneau de Gavinana, cependant il ne me parait être ni de Luca, ni d'Andrea.

La localité de Lizzano est également sur les hauteurs. En 1814 un éboulement a détruit 66 maisons, trois églises, dont l'une antérieure au XIe siècle, un hôpital et un couvent; une nouvelle église a été bâtie, on y a recuilli quelques objets de l'ancien couvent.

Un Robbia en rond de bosse, polychrome; il représente la Madone avec l'Enfant dans les bras; c'est un bel ouvrage, fin et délicat; on peut l'attribuer à Andrea.

Un tabernacle polychrome; il pourrait être de Giovanni della Robbia; il montre en léger relief la Madone avec l'Enfant dans les bras et à ses côtés un évêque, sainte Marie Madeleine et deux Saints; seulement ces figures ne sont pas émaillées, elles sont simplement en terre cuite peinte, ce qui n'a pas été remarqué par les écrivains qui en ont parlé. La prédelle est en cinq compartiments, une Pietà au centre et divers Saints sur fond bleu.

Puisque je parle de la courte vue de plusieurs écrivains d'art, je dois signaler quelques erreurs plus graves que celles de Lizzano.

Les œuvres d'art conservées dans le célèbre couvent de St. François à l'Alverne en Casentin, ont été souvent décrites, mais on remarque qu'ici, comme ailleurs, les auteurs se sont souvent copiés les uns les autres et que certains ont simplement travaillé d'après des photographies.

La photographie nous a rendu d'inappréciables services, mais il faut quelquefois se méfier d'elle, surtout en ce qui concerne la qualité des matériaux et l'harmonie des colorations.

Ainsi dans l'eglise des stygmates à la Verna se trouve une Crucifixion que tous les écrivains donnent à Andrea della Robbia; il suffit cependant d'un simple coup d'œil pour voir que la figure du Christ a été ajoutée après coup, probablement par remplacement; le corps est mal sculpté, l'émail n'est pas blanc comme celui des autres figures, mais légèrement bleuté; ce qu'il y a de vraiment choquant ce sont les cheveux et la barbe du Sauveur qu'on a mis d'une couleur roussâtre d'un effet très désagréable.

Non, cette figure n'est pas d'Andrea, ni même de Giovanni. Andrea dans ses œuvres a été inspiré par la poésie chrétienne; il n'a pas connu le réalisme et s'est toujours maintenu dans les sphères élevées du plus pur idéal.

Tous les guides mentionnent, au sanctuaire d'Or San Michele à Florence, les médaillons qui, à l'extérieur, surmontent les niches des patrons des Arti. Ces médaillons sont au nombre de quatorze.

Les guides, en général, les accordent tous aux Robbia, or quatre seulement proviennent de ces maîtres, un cinquième, celui des bouchers, a été fabriqué, en 1854, à la manufacture du marquis Ginori à Doccia. Les neuf autres sont simplement peints à l'eau, ce qui peut se distinguer à première vue.

GERSPACH.

Collesano (Palermo). — Tombe e fregi architettonici.

A Collesano, presso Palermo, è avvenuta un'importante scoperta archeologica.

Dissodandosi il terreno d'un podere, si scoprirono, uno dopo l'altro, quaranta scheletri giganteschi, poi parecchie tombe antichissime e avanzi di abitazioni adorne di fregi architettonici singolarissimi.

Si tratta di avanzi di abitazioni romane dell'antica città di Paropo, descritta da Plinio e da Polibio.

Santa Lucia - P. Lorenzetti - *Chiesa di S. Lucia tra le Rovinate - Firenze.*
Fot. Alinari.

Scoperte e primizie artistiche

In Santa Lucia tra le Rovinate, a Firenze, vedesi una tavola di grande effetto, che reca la santa di quel nome ed è ascritta, non sappiamo perchè, al Pesello. Lungi dall'appartenere alla scuola fiorentina, questa imponente figura chiaramente rivela tutte le caratteristiche di quella senese e più specialmente di Pietro Lorenzetti. Anzi nel tipo del viso, nelle mani, nel panneggio e nel concetto ieratico che la ispira, noi troviamo tante somiglianze con certe figure di Pietro da farci credere che essa sia della stessa epoca che la Madonna degli Uffizi; le pieghe del mantello e la mano sinistra sono identiche nei due tipi.

F. MASON PERKINS.

Nello scorso novembre avevamo ricevuto dal nostro ottimo corrispondente un articolo, che non ci fu possibile di pubblicare nel fascicolo di Dicembre per mancanza di spazio, sulla tavola del Montagna a Conegliano e ci riservavamo di inserirla in questo numero, quando leggemmo nell'*Arte* uno scritto di G. Gerla sullo stesso soggetto, onde ci pare superfluo insistere su tale argomento. N. d. R.

Bibliografia

= Abbiamo ricevuto il II e il III fascicolo della *Rassegna d' Arte Senese*. Vi notiamo un coraggioso articolo di **F. Barbagli Petrucci** che contiene tutto un piano di riforme artistico-finanziarie per far risorgere a vita più intensa, senza deturpamenti e senza vandalismi, la bella città di Siena. **F. Mason Perkins** ci dà interessanti notizie su le pitture senesi negli Stati Uniti. Il **Lisini** sostiene che, contrariamente all'opinione espressa da parecchi critici, il gruppo della Pietà del Cozzarelli nella *Osservanza* sia completo così come è e che nè il S. Giovanni, nè la Maddalena che ammirammo nella recente esposizione di Siena, ne facessero mai parte. Egli formula l'ipotesi che tali statue appartenessero a un altro gruppo già in Duomo. **L. Colletti,** provando con giusti confronti che la Madonna Ruccellai in S. M. Novella è di Duccio e non di Cimabue, rivendica a Siena la precedenza della scuola pittorica, finora sempre attribuita a Firenze.

= **Gustavo Ludwig — Pompeo Molmenti.** « *Vittore Carpaccio — La vita e le opere* ». (con 225 illustrazioni nel testo e 62 tavole). U. Hoepli. Milano 1906.

Ecco un'altra delle opere che si presentano con veste tipografica attraentissima e ben degna di figurare fra le precedenti non meno riccamente illustrate, edite dal Hoepli che in questo genere di edizioni, che onorano l'arte tipografica italiana, non conosce rivali. Se un appunto può farsi a questo riguardo si è che le tavole, o almeno diverse tavole, in fotoincisione con le loro tonalità crude e le ombre troppo nere non giovano a rendere tutta la delicatezza degli originali.

Il testo si apre con un dovuto necrologio del compianto Ludwig, l'attivissimo ricercatore e illustratore dell'arte veneta, steso dal Molmenti, suo collega in molteplici studi d'arte. Nell' introduzione alla monografia è studiato l'ambiente artistico in cui l'arte di Carpaccio si svolse e trionfò. Il capitolo primo è dedicato al primo maestro di Carpaccio, Lazzaro Bastiani, e così ampiamente che ne è risultata una vera monografia su quell' interessante pittore: fra le cose di poca importanza, in che tuttavia non concordiamo col parere degli autori in quel primo capitolo è, per esempio, l'attribuzione al Bastiani delle pitture a finto mosaico del catino del coro nel Duomo di Ferrara che vi sarebber state eseguite da un *maestro Lazzaro* nel 1499, che crediamo si debba precisamente identificare con Lazzaro Grimaldi di Reggio, che appunto allora era fra i provvigionati alla Corte di Ferrara che lo teneva in gran concetto e gli affidò importanti lavori: la stessa Isabella d'Este lo volle con sè e il pittore nel 1511 compiva la decorazione di una sontuosa stanza di Giovanni Gonzaga.

Il capitolo II è dedicato alle vicende della famiglia, alla patria, alla vita del Carpaccio secondo i documenti: il pittore è seguito passo passo, anno per anno, nella stessa curiosa e varia grafia del suo nome (a questo proposito notiamo che il solo autografo del pittore che si conservi - del 1523 - va letto *jo vetor Carpazio*, ecc., non *jo veor* ecc.). L'albero genealogico degli Scarpazza di Venezia serve di complemento a questa parte narrativa, alla quale segue l'esame dell'ambiente in cui sorse il nostro pittore: quello dei coetanei, dei protettori, degli studi del Carpaccio stesso.

La storia della scuola di Sant'Orsola intorno alla quale si svolse l'attività più attraente e completa del pittore, è ricordata con ampio corredo di commenti grafici per spiegare la serie dei quadri del Carpaccio e le fonti a cui egli dovette ricorrere nello svolgimento di quella leggenda che nacque probabilmente, almeno riguardo a quella immensa legione di vergini compagne della santa, da una erronea interpretazione di un antico testo, su di che sarebbe stato forse opportuno che i nostri autori si fossero trattenuti un po' di più, anche a costo di sacrificare qualche altra parte eccessivamente sviluppata, specialmente nei riguardi dell'araldica e dell' iconografia. Qui osserviamo che la ricostruzione grafica dell'antica scuola ideata dagli autori non ci soddisfa, con quella lunga fila di travi che avrebbe rotta l'armonia dell'ambiente artistico e per la quale non son sufficenti gli elementi per una seria ricostruzione: e forse non ha molto fondamento l'osservazione che quelle grosse e antiestetiche travi fossero una conseguenza della struttura esterna a contrafforti suddivisa da archetti; contrafforti destinati unicamente a rafforzare le pareti e a far spinta all'insù, non lateralmente. Anche sulla distribuzione delle scene della storia di Santa Orsola proposta dagli autori non possiamo concordare pienamente come non concordiamo nelle modificazioni, mascherate dalle illustrazioni a stampa portate sulle fotografie di dipinti per supposte restituzioni che dovevan, se mai, esser tenute separate da quelle che ripeton i dipinti nello stato attuale, per l'oggettività che è norma fondamentale di buona critica.

Dal capitolo relativo ai quadri di Carpaccio nell'oratorio degli Schiavoni rimase interrotta la collaborazione del Ludwig all'opera: e il Molmenti la proseguì da solo per studiare le altre opere del Carpaccio: i quadri per la scuola degli Albanesi, per la scuola di Santo Stefano e di San Giovanni Evangelista e le altre opere di Vittore e del figlio Benedetto. Per qualche attribuzione o per diversi richiami di raffronti e di derivazione dell'opera carpaccesca non tutti gli studiosi d'arte saranno forse d'accordo col Molmenti, anche pel fatto che molte apparenti somiglianze di tipi e di aggruppamenti, nella rappresentazione di uno stesso soggetto, son piuttosto il frutto di comunanza di vedute e di tendenze nell'arte del tempo e specialmente nella scuola veneta, che veri e proprii rapporti da maestro a scolaro.

Ad ogni modo il volume di Ludwig e Molmenti rappresenta un notevole contributo portato allo studio dell'arte del Carpaccio e il corredo larghissimo di illustrazioni servirà certamente a facilitare la conoscenza dello spirito di questo piacevolissimo narratore della vita contemporanea veneziana del quale, per dirla col Molmenti, la luce del genio si estinse con lui.

= Su *Zaccaria Zacchi pittore e scultore volterrano,* s'avevano fin'ora pochissime e incerte notizie. Il dott. **Raffaello Scipione Maffei,** con un opuscolo, edito ora dalla tipografia Sborgi in Volterra, getta un fascio di luce in quella penombra. Determina dapprima che nacque a Giovanni Zacchi e da Ginevra Aldobrandini nell'ottobre del 1474. Sembra che dapprima si esercitasse a dipingere. Infatti, appena ventenne, dipinse un cataletto per la chiesa di San Marco. Come scultore si procurò buon nome eseguendo statue di terracotta e lavorando nelle porte minori di S. Petronio. In seguito fu a Roma, a Massa Marittima e a Piombino. E' probabile che sia sua, a Volterra, la *Pietà* che si trova in S. Francesco. Non suoi, invece, crediamo i due gruppi di *terracotta* (non di legno) esistenti nel duomo pur di Volterra, esprimenti il *Presepio,* e l'*Adorazione dei Magi*. Essi si rivelano opera d'artista più vecchio, fattosi all'esempio di Luca e d'Andrea della Robbia. Anche il fondo dipinto al *Presepio* del Gozzoli fa fede di maggiore antichità. Zaccaria lavorò, in seguito, nel palazzo del cardinale Clesio in Trento, e morì, nel 1544, a Roma, dopo aver fatto distruggere tutte le scolture che si trovavano ancora nella sua bottega.

= Il municipio di Ascoli Piceno merita lode per aver pubblicato, in bell'edizione illustrata, uno studio di **Cesare Mariotti** intorno al suo palazzo. L'egregio scrittore si occupa dell'antico palazzo del Comune, dell'Arringo, della Costituzione del comune d'Ascoli, del governo dei Podestà e degli Anziani, della riedificazione del palazzo e del teatro comunale.

= Fra le cose che fanno onore al Comitato della bellissima Mostra d'arte antica di Chieti è da registrare la sollecitudine onde fu compilato e pubblicato il *Catalogo Generale*, cosicchè i visitatori non si trovarono nell'impiccio di girare, come in quasi tutte le altre esposizioni congeneri, senza scorta, fra mille oggetti disparati. Detto catalogo resta poi sempre un magnifico ricordo sull'arte d'Abruzzo e quasi una storia d'essa. Vi si parla di mobili intagliati, di tappeti, di lavori in ferro, delle principali raccolte di maioliche, delle superbe oreficerie, di monete e medaglie, di sigilli, di merletti e ricami, di scolture in legno e in marmo. E' insomma un libro che tutti gli studiosi d'arte, anche quelli che hanno avuto la sventura di non vedere la mirabile mostra, debbono ricercare e consultare.

La presente Rassegna è stampata su carta della Ditta AMBROGIO BINDA & C. di Milano

Bologna. — I restauri alla chiesa di S. Francesco.

La Commissione centrale di antichità e belle arti a Roma ha approvata la proposta della Fabbriceria di S. Francesco in Bologna, per la sistemazione del presbiterio e la restaurazione di una parte dell'antico coro.

Quanto alla forma degli stalli e all'idea della cancellata suggerì che questa sia meglio concordata al carattere di quelli e si studi una forma di postergali in legno che sia preferibile al muricciolo laterale.

La Commissione inoltre ha approvato il progetto compilato dal cav. Alfonso Rubbiani e dal Comitato, per Bologna storico-artistica, pel restauro dell'antica Casa Poeti, nella via omonima, ed ora di proprietà del principe Spada.

Fossombrone. — Un affresco d'autore nel palazzo arcivescovile.

Il Ministro della Pubblica Istruzione, avvertito che nel palazzo arcivescovile di Fossombrone esiste una cappella nella quale è un affresco del secolo XV, lavoro pregevolissimo, per quanto danneggiato dal tempo e dall'incuria, nello scorso mese mandò un funzionario, il quale constatò che l'affresco in parola è davvero assai interessante.

Infatti v'ha chi lo attribuisce a Timoteo Viti, il noto discepolo del Francia.

In esso è rappresentato Cristo in croce, con a destra la Madonna e tre santi, ed a sinistra S. Giovanni col vescovo Santucci — che fece costruire l'edificio e commissionò il dipinto — ed un altro personaggio, che si vuole sia Federico da Montefeltro, signore d'Urbino.

Alcuni angeli ed altri santi completano l'affresco.

Brescia. — La casa con gli affreschi del Gambara.

Mandano al *Corriere della Sera:*

Mentre pende tuttora davanti alla Cassazione il giudizio sulla vertenza sorta tra il Governo ed il proprietario sig. G. Graziotti circa gli affreschi di Lattanzio Gambara sulla casa di corso Palestro, che il Graziotti voleva togliere e regalare al Municipio per sottrarli alle avarie del tempo, il proprietario, su disegno dell'architetto Tagliaferri, ha trasformato il pianterreno in grandioso magazzino moderno che sarà aperto al pubblico domani. La facciata conserva la caratteristica grondaia in legno che protegge gli affreschi ai quali farebbe da zoccolo la rivestitura in pietra di Rezzato terminata da una elegante *marquise.* La soluzione ingegnosa (?) dell'architetto Tagliaferri non tocca punto i preziosi affreschi, anzi li isola e li protegge, mentre dà loro maggiore evidenza.

Varese. — Affreschi di scuola lombarda.

Leggiamo nella *Cronaca Prealpina* di Varese:

« Nei secoli XV e XVI, la viva fede e la sincera pietà dei padri nostri volevano le case loro affrescate con imagini sacre ed affrescate da mani maestre, non da pittorini. Parecchi di così buoni affreschi rimangono ancora specialmente in case coloniche.

« Sulla parete (verso levante) della casa colonica n. 126, al « Colombee » di Biumo Inferiore, è dipinto un bell'affresco della fine del XV secolo o del principio del XVI, rappresentante la Vergine col Bambino, posti a destra del riguardante e, a sinistra, S. Bernardo abate.

« La Vergine Madre ha il capo nimbato ed incoronato; sta assisa sur un trono dall'alta spalliera. Tiene seduto in grembo l'ignudo bambino, pure nimbato, che porta un vezzo di granate al collo ed altri vezzi ai polsi delle manine ».

« S. Bernardo è in veste bianca e mantello giallognolo (abito proprio dei monaci dell'Ordine Cistercense da lui fondato). Stringe colla mano sinistra il bastone abbaziale e colla destra, di cui alza tre dita, sta in atto di benedire.

« Al lato destro del suddetto affresco, ve n'è un altro, di piccole dimensioni, raffigurante un « Ecce homo » o « Pietà » come volgarmente chiamasi.

« Colorito egregiamente conservato, profili belli, panneggiamento ben condotto. Nei volti si notano occhi a mandorla, collo grosso, bocca piccolina. Le dita delle mani sono lunghe ed affusolate. Spiccano insomma tutti i caratteri dei dipinti della famosa scuola lombarda, che produsse alunni di inesauribile e geniale operosità.

« In Casbeno, esternamente alla casa colonica n. 6, di proprietà della signora Giuseppina Macchi coniugata Zanotti, vi è un affresco del secolo XVI. In un trittico sono raffigurati S. Rocco, la Madonna col Bambino e S. Sebastiano. Peccato che sia stato alquanto guastato dalle intemperie e dagli uomini! L'esecuzione però è davvero magistrale, davvero classica.

« Pure in Casbeno, nella parete, verso la strada campestre, della casa colonica n. 12, di proprietà Mariotti (nella quale notai un antico stemma dipinto, che rappresenta un leone rampante ed è sormontato da corona marchionale, credo, dei marchesi Recalcati), vi è un piccolo affresco colla data 1569 e colla leggenda: « S. Caterina alla Paina ». Rappresenta la Vergine seduta e portante sulle ginocchia il bambino Gesù, che pone in dito l'anello dei mistici sponsali a S. Caterina vergine e martire, detta comunemente S. Caterina della ruota.

« Due anni or sono, quell'affresco venne disgraziatamente ritoccato da un casbennese (al quale stan meglio in mano la sega, la pialla ed il martello, che non il pennello) e così fu deturpato.

« Il Bambino ed il volto della Madonna furono rispettati dalla suddetta mano profana e sono belli ancora.

« La casa, verso la fine del 1906, sarà atterrata e l'affresco forse, e senza forse, non verrà risparmiato dal piccone demolitore.

Parigi. — Vendite.

A Parigi è stata venduta la collezione Cronier, valutata tre milioni, realizzandone in complesso cinque! Il *Billet doux* di Fragonard fu pagato 420.000 franchi, un Chardin 140.000, un altro Fragonard *La Liseuse* 182.000, un ritratto di Lawrence 43.000, un Watteau *Les amants endormis* 152 000, tre pastelli di Latour più di 70.000 fr. l'uno, per non citare che i maggiori. Fra i mobili raggiunsero i prezzi più alti quelli francesi guarniti di bronzi dell'epoca di Luigi XV e XVI, fra le tappezzerie quelle di Beauvais (guarnizione di una sala 205.000) tre pannelli di disegni del Boucher (486.000) due altri (227.000), e della manifattura dei Gobelins (tre pezzi 316.000 e due altri 200.000).

Parigi. Opere d'arte all'asta.

È stata venduta all'asta la splendida collezione di quadri, appartenente al noto industriale Jaluzot. Ecco i prezzi raggiunti da alcuni, che sono certo fra i capolavori della moderna scuola francese:

Gli allegri convitati di Rybet, 16.000 franchi — *Venezia* di Ziem, 14.000 — *La morte di Marceau* di Laurent, 13.000 — *Le barche* di Ziem, 6.150 — *Le gondole* dello stesso, 4.450 — *Chiaro di Luna a Venezia* dello stesso, 1.700 — *I pattinatori* di Jongkind, 3.400 — *Marina* di Jabhey, 2.300 — *La tromba* di Courbet, 2.100 — *Il mercante di stoffe*, quadretto di Pasini, 2.220 — *L'abbeveratoio,* altro quadretto dello stesso, 2.400.

Parigi. — Un'altra asta.

L'Oiseau privé, di Boilly, fu venduto 20.000 franchi.

Le Repas champêtre, scuola di Leucret, 1165.

L'Annunziazione, studio di Henri Lévy, 1150.

Cristo al Giardino degli Ulivi, id. dello stesso, 1200.

Alla stessa vendita un manoscritto in pergamena del XV secolo, di 216 pagine miniate, ha fruttato 1600 franchi.

Londra. — Un manoscritto miniato all'asta.

È stato venduto all'asta, per la bella somma di 65.000 lire, un manoscritto in pergamena di 293 fogli con miniature ed una dedica al Re Carlo V di Francia. L'opera è divisa in 12 libri.

Gorizia. — Altro quadro attribuito a Tiziano.

In una lettera da Gorizia al *Giornale di Venezia* (13 dicembre) si informa che in quella città, presso uno stimato antiquario, si trova un quadro dipinto sul legno, rappresentante il busto del doge Sebastiano Venier in vestimenti dogali, che dagli storici e secondo indicazioni dell'epoca di cui è corredato, devesi ritenere per una delle ultime opere, e forse l'ultima del Tiziano (?) nel 1577.

C.

PREMIATO STABILIMENTO LEGATORIA

TORRIANI & C.

SUCCESSI A NATALE BRUSA

4, Via Bossi - MILANO - Via Bossi, 4

LEGATURE D'OGNI GENERE DI PREMIO E REGALO, ARTISTICHE E COMMERCIALI

LEGATURE PER LIBRERIE, D'USO PRIVATO E SCOLASTICO

Album per Fotografie e Cartoline — Scatole e Cartelle per Uffici e Amministrazioni.

Stabilimento Artistico
per le riproduzioni Fotomeccaniche.

ADOLFO CROCE

MILANO - Via Passarella, 3

AGENZIA per la VENDITA di FOTOGRAFIE ai GIORNALI ILLUSTRATI ESTERI

Acquista fotografie di quadri d'artisti moderni, attualità, sport, ecc. — Cerca anche corrispondenti fotografi in tutte le città.

Impresa di Vendite

A. GENOLINI

6, Via Giulini - MILANO - Via Giulini, 6

VENDITE AL PUBBLICO INCANTO
di Collezioni d'Arte Antica e Moderna
Mobilio di Appartamenti

Esposizione permanente e Vendita all'amichevole
di Antichità e Belle Arti, Monete e Medaglie, Bronzi, Armi, Quadri, Mobili, Arazzi e Stoffe, Vetri Maioliche, Marmi, ecc., ecc.

Le sale dell'Impresa Vendite sono aperte al pubblico tutti i giorni dalle ore 9 alle 17

Shannon Registrator C°

di Aug. Zeiss & C.°

MILANO - Via Dante, 7

Medaglia d'Oro = Parigi 1900
Medaglia d'Oro = St. Louis 1904

Registratori Zeiss - Penna Gloria Zeiss

Buste Dossiers Zeiss

Scrivanie Shannontus Zeiss

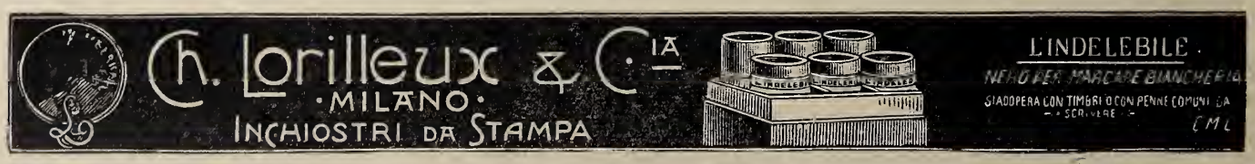
Librerie scomponibili Zeiss

Il più completo Magazzino di Articoli di Forniture complete per Uffici e Studii Commerciali, Amministrativi e Privati

TRY HERE WATERMAN'S IDEAL FOUNTAIN PEN

WE DESIRE TO PLEASE
OUR PRICES ARE UNIFORM TO ALL ALIKE

In ITALIA presso **L. C. Hardtmuth** - *Milano, Via Bossi, 4*



La presente Rassegna è stampata con Inchiostri della Casa CH. LORILLEUX & C.

Anno VI - N. 2 Milano: Febbraio 1906

RASSEGNA D'ARTE

DIRETTA DA
GUIDO CAGNOLA E FRANCESCO MALAGUZZI-VALERI

Sommario:

GUSTAVO FRIZZONI: Il presunto ritratto di Beatrice d'Este attribuito a Leonardo da Vinci *(con sei incisioni)*. — ARTURO PETTORELLI: Sant'Antonio dei Viennese, la sua chiesetta e il piccolo ospedale presso Borgo San Donnino (Frammenti di una Monografia) *(con dodici incisioni)*. — DAN FELLOW PLATT: Una Pietà del Crivelli *(con una incisione)*. — *g. c.*: A proposito delle Esposizioni di arte antica. — F. MASON PERKINS: Scoperte e Primizie artistiche *(con una incisione)*. — Bibliografia. — Cronaca.

Abbonamento annuo:

per Milano L. 10
nel Regno „ 12
per l'Estero „ 15

Direzione e Redazione
Via Cusani, 5
Amministrazione
Via Castelfidardo, 7
MILANO

EDITORI MENOTTI BASSANI & C. - MILANO
7-9 — Via Castelfidardo — 7-9

Un numero separato L. **1.25.**
Un numero arretrato » **1.50.**

Conto corrente colla Posta.

CRONACA

Roma. — Scoperte in Vaticano.

Importantissime sono le scoperte fatte in questi ultimi tempi in Vaticano.

Nell'appartamentino già abitato da don Marcello Masserenti, mentre si procedeva ad alcuni restauri, si è scoperto che le pareti ed il soffitto, chi sa da quanto tempo nascosti da uno strato di calce, coprivano bellissime figure ornamentali che sembrano rimontare all'epoca di Giulio II, il quale vi fece costruire probabilmente una loggia coperta.

Un'altra importante scoperta è stata quella di un pavimento di mattonelle, che fu ricoperto da uno strato di calcinacci per rialzare, non si sa per qual ragione, il piano della stanza. Il pavimento in parola si mostra, nella parte rimasta in luce, benissimo conservato. Frattanto sono stati presi provvedimenti perchè abili operai ripongano in luce le pitture ed il pavimento che si ha ragione di ritenere si prolunghi ancora per altre stanze in linea con questa.

Venezia. — L'esodo di un quadro del Giorgione.

Vivissima impressione ha suscitato nei circoli artistici di tutta Italia la grave notizia che la tela del Giorgione, *Cristo con la croce,* la quale si dava per custodita nel palazzo Loschi, si trovi invece all'estero, e faccia parte precisamente della Raccolta Gardner, a Boston.

Il fatto è che quantunque quindici anni or sono, morta la contessa Loschi, il palazzo e la tela del Giorgione passassero in eredità alla famiglia Zileri Dal Verme, pure, qualche anno fa, Corrado Ricci tentò invano di essere ricevuto al palazzo Zileri per osservare il *Cristo con la croce,* e il direttore di un giornale locale non riuscì, or non è molto, a sapere dal conte Zileri perchè Herbert Cook nel suo *Giorgione* pubblicato a Londra dal Bell nel 1900 dia tale tela come esistente fino a poco tempo fa nel palazzo Loschi ed ora per conservata nella preziosa Raccolta Gardner a Boston; e così il Venturi nell'*Archivio storico dell'arte* e così *The Century illustrated — Monthly Magazine* del gennaio 1904 e così Ugo Monneret de Villard nel suo *Giorgione* dell'Istituto d'arti grafiche di Bergamo del 1904 e così Giuseppe Pettinà nel suo *Vicenza* dello stesso Istituto d'arti grafiche del 1905.

Ora pertanto, si annunzia che Corrado Ricci ha richiamato l'attenzione dell'ufficio regionale di Belle Arti sulla misteriosa storia di questo quadro e che l'on. Rosadi ha presentato in proposito una interrogazione alla Camera.

Bologna. — Plausi al Comitato per la Bologna storico-artistica.

La Giunta municipale, in recente sua adunanza, prendendo occasione dall'omaggio presentatole dal Comitato per Bologna storico-artistica delle fotografie del restaurato palazzo del re Enzo, deliberava di esprimere al Comitato stesso la sua viva compiacenza, concordando in ciò con un voto già manifestato in Consiglio, per l'opera di restauro condotta « con profonda dottrina e squisito senso d'arte »...

Nella lettera del Sindaco al presidente del Comitato è poi detto ancora tornargli « oltremodo gradito significare al Comitato, e segnatamente al chiarissimo direttore dei lavori, l'egregio cav. Rubbiani, che la Giunta vuole che l'espressione della sua compiacenza e del suo plauso sia estesa a tutta l'azione dispiegata dal Comitato, manifestandosi in questa un procedimento che, ispirato alle ragioni della storia e dell'arte, concorre efficacemente a conservare o rimettere nel loro vero aspetto i tratti caratteristici della nostra città ».

Parimenti la Commissione conservatrice dei monumenti votava un ordine del giorno tributando vivo plauso all'opera di ristauro compiuta per iniziativa e studio del Comitato e pel benevolo concorso del Comune, facendo voti che siano pure estesi gli studi e le ricerche in ogni altra parte dell'antico e storico edificio.

Grottaferrata. — Il campanile della Badia.

Finalmente, in seguito ad una opportuna agitazione, alla pubblicità fatta nei giornali, in seguito anche all'interpellanza fatta in Senato dall'on. Astengo, il ministero della P. I., udita la relazione della Commissione tecnica inviata sul posto, ha preso a cuore le sorti del campanile della Badia perchè venga conservato all'ammirazione degli studiosi, dando ordine che si proceda ai necessari restauri immediatamente.

Una lettera del ministro della pubblica istruzione diretta a questi monaci, gelosi custodi del monumento nazionale, li preavvisa che verrà spedito il mandato per la somma occorrente per la costruzione necessaria dei ponti che verranno eseguiti sotto la direzione di questo monaco basiliano D. Macario della Bilta, ingegnere e cellario del monastero.

Detti ponti verranno innalzati per fare gli studi necessari a riportare il famoso campanile alla primiera forma e all'antico stile, il quale, per necessità di cose, a causa dei sucessivi restauri, era stato manomesso.

Gli studi in proposito verranno condotti dall'ing. Marchetti dell'ufficio regionale e sotto la direzione del comm. ing. De Angelis direttore di detto ufficio.

Si sa che la somma occorrente pel completo restauro non è indifferente.

Pistoia. — La scoperta di un importante affresco.

Il signor Donato Neri scrive al *Giornale d'Italia:*

« A Pistoia, nella antica chiesa di Santa Chiesa (ora Seminario Vescovile) nella parte inferiore della bella cupola del pistoiese Ventura Vitoni, è stato scoperto un'importante affresco, che, da alcuni documenti scoperti dal nostro ispettore avv. Peleo Bacci, risulta essere l'opera di un pittore vissuto verso il 1400. Questo lavoro, secondo i medesimi documenti, sarebbe l'unico lasciato dal nostro artista.

« Ma ora siamo di fronte a qualche difficoltà, superabile invero, che manderà in lungo la liberazione dell'affresco da quella crosta di tinta verde che lo nasconde per intero. Occorrerà una spesa non molto grave, ma prima di vederlo liberato e restaurato, sarà passato un lungo spazio di tempo, durante il quale si dimenticheranno i lavori di riparazione e di restauro ad altri interessanti monumenti, lasciati imperfetti o ammezzati.

« È molto tempo che attendiamo un serio e ben inteso restauro della chiesa di S. Francesco, dove sono ancora da scoprire alcuni affreschi di non comune importanza, dipinti, si crede, dal Memmi o dal Laurati, e da Puccio Capanna.

« La chiesa di S. Bartolomeo Apostolo, tutta rovinata nella parte superiore della facciata, non ha avuto nemmeno l'onore di essere presa in considerazione. Ed è la chiesa più antica di Pistoia. San Giovanni aspetta un po' più di luce dalla riapertura delle sue finestre. Il campanile della cattedrale aspetta la sua separazione dalla chiesa, per mezzo della distruzione di quella angusta e brutta scaletta che li unisce ».

Fano (Marche). — Affresco del secolo XIV.

Un importante affresco fu scoperto in una nicchia a forma di lunetta del coro di s. Domenico, sopra la tomba di Pietro e Ugolino de' Pili, medico il primo, giureconsulto il secondo del secolo XIV. L'affresco rappresenta la Vergine col Bambino, con S. Giovanni Evangelista, con S. Domenico e alcuni altri santi. Alla destra del visitatore si scorge inginocchiata, in più piccole proporzioni, la figura del committente dell'affresco, il quale è probabilmente del secolo XIV. L'on. deputato R. Mariotti, ispettore degli scavi e monumenti nel mandamento di Fano, ha partecipato all'ufficio regionale la scoperta, perchè se artisticamente la pittura ha pregi, siano presi i provvedimenti necessari a conservarla. Sotto la nicchia ove l'affresco fu rinvenuto è murata la lapide sepolcrale dei Pili da non confondersi con quella dei Del Cassero, ricordati onorevolmente da Dante, che le sta di fronte e che probabilmente è soltanto commemorativa.

RASSEGNA D'ARTE

ANNO VI. MILANO - Febbraio 1906 N. 2

Il presunto ritratto di Beatrice d'Este attribuito a Leonardo da Vinci

Se le effigie dipinte e scolpite dei nostri remoti antenati ad un tratto potessero parlare e raccontarci la storia della loro origine, quante cose non avrebbero da dirci atte a raddirizzare le nostre idee su quanto le concerne! Ma poichè se ne stanno mute dinanzi a noi, e neppure ricorrendo alle pratiche dello spiritismo ci sarebbe da fidarsi di essere informati veracemente intorno all'essere loro, nella maggior parte dei casi non ci rimane che ricorrere alla tradizione, ai confronti iconografici, agli indizi visivi che parlano alla nostra intelligenza, per procurarci un po' di luce nell'oscurità che ci avvolge. Sono infatti rari relativamente gli esempi di ritratti, che per mezzo di documenti precisi ci spieghino chi sono i rappresentati e per mano di chi. Uno di questi ce lo porge appunto il bene noto e giustamente ammirato ritratto femminile di profilo, ottimamente esposto ora nella Pinacoteca Ambrosiana.

Il Senatore Luca Beltrami, in un opuscolo pubblicato *per le fauste nozze Luigi Barzini — Mantica Pesavento, 6 Dicembre 1905,* — con argomenti che sono una nuova conferma della sua squisita e profonda cultura — si è proposto di rivendicare l'attendibilità delle antiche attribuzioni intorno al ritratto accennato, accettate fino da quando il Cardinale Federico Borromeo, nel 1618, ebbe a far le sue donazioni alla Biblioteca Ambrosiana. In una scrittura che vi si riferisce (l' istrumento di donazione), conservata nell'Archivio Notarile di Milano, viene ricordato, fra gli oggetti donati, « un ritratto d'una Duchessa di Milano, dal mezzo in su, di mano di Leonardo, alto nove once, e largo mezzo braccio, con cornici nere ». Che queste indicazioni vadano applicate propriamente al noto ritratto non è da dubitare, da che le cornici non meno che le misure corrispondono. Rimane a vedere quale peso abbia l'asserzione, trattarsi di una Duchessa di Milano, dipinta dall'eccelso maestro.

Poichè non risulta che fra le qualità eminenti del Cardinale, immortalato dalla penna di Alessandro Manzoni, si debba noverare anche quella di uno speciale acume in materia di giudizio storico-artistico, non dovrebbe essere inibito alla critica moderna, confortata quale è da tanti ausiliarii che mancavano nei tempi passati, di prendere in esame l'argomento e pronunciarsi in proposito.

Ora, affrontando il primo quesito, quello cioè attinente alla persona rappresentata, mentre la denominazione di *Duchessa di Milano,* già pel modo indeterminato col quale viene enunciata, ci lascia l' impressione che non debba necessariamente essere presa alla lettera, in pari tempo non sapremmo consentire in un punto concernente i confronti iconografici recati dal Senatore Beltrami.

I ritratti di Beatrice d' Este che vanno presi nella maggior considerazione, come quelli più sicuramente ricavati dal vero, lasciando da parte quello in questione, sarebbero tre, come bene c' insegna il Senatore: in primo luogo quello scolpito da Cristoforo Romano, nel Museo del Louvre, poi quello che figura nella tavola d' altare della Pinacoteca di Brera, contenente le effigie dei coniugi Lodovico il Moro e Beatrice coi loro bambini, rappresentati tutti ginocchioni, quali devoti davanti il trono della Vergine, terzo quello della statua giacente sulla pietra tombale, esposta nella navata trasversale della Certosa di Pavia.

Istruttive ed interessanti sono le informazioni e le riflessioni che il Senatore Beltrami espone illustrando codeste opere in relazione a quella dell'Ambrosiana, ma quando egli le vuole fare concorrere a dimostrare che legittimano l'ultima come imagine della duchessa Beatrice, dobbiamo confessare, che ci sentiamo peritanti nell'accettare senz'altro una simile conclusione. Non già che si voglia negare il valore delle considerazioni generali dall' erudito scrittore enunciate, là dove egli allude alle circostanze che sogliono influire sugli artisti nel ritrarre, ora in un modo, ora in un altro i loro modelli. Nè ad alcuno verrà in mente di non riconoscere i cambiamenti dell'esteriore fisico delle persone nei diversi periodi della loro vita, per breve che sia, come fu il caso della consorte di Lodovico il Moro, morta nell' età di 21 anni e 6 mesi. A queste ben fondate constatazioni vorremmo contrapporre tuttavia la considerazione, che se ci si presentano al confronto due imagini dal vero, manifestanti delle conformazioni ossee fondamentalmente diverse l' una dall'altra, siamo naturalmente tratti a ritenere che vadano distinte l'una dall'altra, nel senso di escludere vi siano effigiate le fattezze della stessa persona. Ora, quando noi paragoniamo i due busti che il Beltrami ci porge raffigurati l'uno di fronte all'altro su due pagine del suo opuscolo, l' uno ricavato dal marmo del Louvre, l'altro dal dipinto dell' Ambrosiana, saremmo tentati di credere, ch'egli sia stato indotto a ravvisarvi l' identità della rappresentata piuttosto da una certa generica identità di sentimento, inerente all'arte della fine del quattrocento, anzichè da tutt'altro, sembrandoci che l'aspetto fisico delle due giovinette dovrebbe persuadere piuttosto del contrario.

O non è sensibile nella prima una tendenza alle forme tondeggianti, quale si avverte nella struttura della testa non meno che nel profilo del viso, nella seconda invece un non so che di acuto, che apparisce nella particolare forma del cranio, del mento e in ispecie del naso, dalla punta leggermente voltata in su *(retroussée)?*

Profilo femminile nella Pinacoteca Ambrosiana. *Fot. Montabone.*

Riconoscendo, giusta i dati ineccepibili del Beltrami, che il busto in marmo è l'opera che viene prima nell'ordine di tempo, poichè ritrae le sembianze della giovine principessa ferrarese prima del suo matrimonio, non sorge alcuna seria difficoltà nel riconoscere col Beltrami stesso, che quella giovinetta possa avere approssimativamente preso alcuni anni più tardi sembianze tali quali si vedono interpretate, benchè in modo rude, nel quadro di Brera, come pure in seguito quelle che appariscono nella statua sepolcrale della Certosa. Si verifica infatti gradualmente nelle successive effigie quella tendenza ad *ingrossare*, di cui ebbe a fare cenno, in una sua lettera al Marchese di Mantova, la sorella Isabella d'Este. Questa circostanza, concernente il fisico della persona, difficilmente invece troverebbe analoga conferma alla vista del busto dell'Ambrosiana, che il nostro autore porrebbe intorno al 1491, e ci sembra pertanto accresca le difficoltà a ravvisarvi la fidanzata o la sposa di Lodovico il Moro.

Dove ci accordiamo pienamente, si è nel riconoscere che non può rappresentare Isabella d'Aragona, la rivale di Beatrice (l'unica Duchessa, come bene egli avverte, la quale, dato il tempo di che si tratta, avrebbe potuto essere presa in considerazione), per la ragione che le sue fattezze sono ben diverse, bastando a persuadercene anche il semplice confronto colla medaglia che la ritrae.

Va poi egualmente combattuto col Beltrami il pregiudizio di taluni recenti autori, che vollero vedere nel ritratto dell'Ambrosiana l'effigie di Bianca Maria Sforza, nipote del Moro, da che questa ultima, di aspetto affatto differente, si ravvisa nitidamente dipinta in un quadro di proprietà Lippmann a Berlino, che presenta delle analogie di gusto e di stile col dipinto dell'Ambrosiana, benchè gli sia inferiore nella esecuzione. Nullameno è sensibilmente migliore di quello che apparirebbe nella riproduzione che ne dà il Beltrami nel suo opuscolo, dov'egli, evidentemente per isvista, ha scambiato il quadro di Berlino con quello, assai più scadente, che sta appeso in un piccolo riparto dedicato ai maestri dell'Alta Italia nella Galleria di Vienna (1).

Alla domanda, in fine, quale persona si possa per lo meno congetturare nel profilo dell'Ambrosiana, dobbiamo confessare di non sapere suggerire una adeguata risposta. Per via di esclusione saremmo indotti a pensare non si tratti di una Duchessa di Milano, bensì di una giovine dama della fine del XV secolo. E in proposito non sarebbe forse fuori di luogo rilevare la relativa semplicità del suo vestiario, in ispecie delle stoffe, rosse e turchine, affatto lisce (nonostante la presenza delle perle e delle pietre preziose), ove si paragoni colle acconciature del

(1) Nel catalogo della Galleria imperiale porta il n. 70 ed è registrato; *Da Ambrogio de Predis (?) Ritratto di Bianca Maria Sforza, seconda moglie dell'imperatore Massimiliano I,* e vi si soggiunge: *Secondo Frimmel, copia tirolese da un originale milanese, forse di Ambrogio de Predis.* — Si noti poi che questa copia è desunta da un originale appartenente alla marchesa Arconati Visconti a Parigi e non già da quello della famiglia Lippmann. In proposito vedasi l'articolo del Conte Francesco Malaguzzi Valeri nella *Rassegna d'Arte* del Giugno 1902, intitolato: *Ambrogio Preda e un ritratto di Bianca Maria Sforza;* dove è dato, riprodotto, l' esemplare di Parigi.

ritratto di Bianca Maria suindicato, fornito, fra altro, di varie divise ducali sforzesche, come quella del motto: *Merito et tempore,* applicato ad un nastrino che scende dalla reticella del capo, della punta di diamante posta in alto, dei tre cunicoli applicati ripetutamente sul broccato principesco della veste.

***

Veniamo ora al quesito concernente l'autore.

Se il profilo dell'Ambrosiana da secoli è stato considerato quale opera di Leonardo, ciò facilmente si spiega in grazia del fascino di purezza classica che suole esercitare ognora quell'avvenente imagine sull'animo dell'osservatore. Ch'essa sia stata pensata e condotta a compimento in prossimità immediata del grande artista, nell'ambiente ideale formatosi sotto l'impero del suo genio, è tale cosa che apparisce chiaramente di per sè, ma se alla prima impressione, suggerita più che da altro da un sentimento di ammirazione, si fa seguire un ragionamento ponderato, potrebbe sorgere naturalmente la domanda, se lo spirito del maestro non siasi forse diffuso negli scolari e seguaci a segno da fare confondere nella mente dei posteri la personalità del primo con quelle dei secondi. Benchè nel caso concreto una determinazione in questo senso sia resa difficile in causa della scarsità delle opere di pittura del Vinci giunte sino a noi, pure ponendo mente a quello che ci rimane, abbiamo qualche indizio da illuminarci intorno alle sue qualità.

Il suo ingegno profondo ed eminentemente scrutatore fino da giovane lo aveva stimolato a escogitare, in accordo a' suoi pensieri rivelati ne' suoi scritti, ogni raffinatezza imaginabile nell'interpretazione di quello che il mondo esteriore veniva sottoponendo al suo spirito di osservazione. Dello studio speciale da lui rivolto a cogliere infinite espressioni delle forme e delle movenze della figura umana, fanno tuttora ampia testimonianza i numerosi suoi schizzi e disegni eseguiti, conservatisi fino ai giorni nostri. La pratica acquistata di conseguenza nell'esercizio della mano non potè non servirgli eziandio nell'arte della pittura, dove egualmente si manifesta in quello che egli ci ha tramandato una ricerca del rilievo e del movimento, tanto spinta talora, che, precorrendo i tempi, poco manca si spinga fino al lezioso e al barocco.

Se una simile tendenza già s'intravvede in un'opera giovanile dell'artista, cioè nel piccolo dipinto dell'Annunziata, nella Galleria del Louvre, ritenuta per sua dai migliori critici del giorno d'oggi, e con vie maggior evidenza si constata nella celebrata *Madonna delle roccie* della stessa Pinacoteca, che appartiene pure presumibilmente al periodo fiorentino, precedente il suo trasferimento a Milano, - come mai si può ammettere ch'egli, all'età di 40 anni circa, abbia potuto dipingere alla corte dello Sforza una figura quale quella di cui ci andiamo occupando? Una figura vale a dire, che, per quanto fine e delicata, rivela nel suo autore un pittore fornito di qualità da miniatore, rigidamente legato al gusto e alle pratiche del XV secolo. Per servirci in fine di un termine còlto

Profilo di Beatrice d'Este, ricavato dal busto marmoreo nella Galleria del Louvre - Parigi. - *Fot. Giraudon.*

dalla bocca di un egregio amico artista, altrettanto valente nella sua sfera quanto famigliare cogli antichi pittori, dobbiamo dire, che in verun modo ci riesce di riscontrare in questo ritratto la *disinvoltura* propria della mano di Leonardo, per cui si distingue fra i suoi contemporanei.

Quando il Senatore Beltrami poi esprime la sua congettura che il presunto ritratto di Beatrice sia da assegnare ad una fase dell'attività del Vinci intermedia fra l'origine della tavola dell'Annunciazione agli Uffizi a Firenze e il ritratto della *Belle Ferronnière* al Louvre, taluno potrebbe

L'Annunciazione - Leonardo da Vinci - *Galleria del Louvre - Parigi.* *Fot. Braun.*

obbiettargli che tali due estremi riescono alquanto problematici, come quelli che non sono accertati per opere di Leonardo, nè per documenti, nè per comune consenso dei critici.

Comunque sia, lo scrivente, dopo aver riveduto le cento volte il soggetto della nostra discussione, si crede giustificato a ripetere in proposito quanto già ebbe ad esprimere parecchi anni or sono nei termini seguenti:

« Che il ritratto dell'Ambrosiana sia opera uscita dalla mano di Leonardo era cosa credibile in altri tempi, nei quali prevalevano idee più vaghe e più generiche; al giorno d'oggi invece, che lo studio di quell'artista, il più profondo e il più psicologico fra quanti si conoscono, ha condotto a più determinato criterio circa l'essere suo, non si può persistere in sifatta opinione, avendosi a riconoscere, che, in onta ai pregi inerenti a quel dipinto, esso non si accorda, nè nel concetto, nè nella esecuzione, con alcuna delle opere indubitate di lui, rivelando invece un autore di capacità limitate, di una esecuzione timida e minuta, quale non si può presumere se non in umile gregario » (1).

Ritratto di Bianca Maria Sforza - Raccolta Lippmann - Berlino.

Dato dunque, che il nome di Leonardo vada escluso, a chi si avrebbe a pensare fra i lombardi che lo circondavano? Poichè non apparisce ammissibile il nome di alcuno fra i più noti scolari, perchè non si dovrebbe potere rammentare quello di un tale, che nella sua qualità di ritrattista e di miniatore ad un tempo, come si sa, ebbe a servire la famiglia Sforzesca? Da quando il critico pseudorusso, il Morelli, prese ad occuparsi di questo pittore, il punto di partenza per istabilirne il carattere fu il ritratto dell'imperatore Massimiliano I, esposto ora nella imperiale Galleria di Vienna.

Interpretata ragionevolmente la segnatura, ond'è munito il quadro (unitamente alla data 1502), che non si riferisce ad altro autore se non ad Ambrogio de Predis, il Morelli constatò la stessa effigie in proporzioni da miniatura in un disegno della Galleria di Venezia, dove figura inoltre il profilo della consorte Bianca Maria (di cui non si conosce oggidì il dipinto corrispondente). Che questo disegno poi sia da ritenersi piuttosto del De Predis che di un medaglista mantovano, come credette dimostrare il numismatico Roberto von Schneider (2), pare sia da ammettere, per la considerazione che le effigie dei coniugi Sforza accoppiate sulla rispettiva medaglia, sono improntate di un carattere alquanto differente, mentre la persona dell'imperatore nel disegno corrisponde assai più precisamente al ritratto di Vienna. Di più nel foglio a disegno vedesi tracciata una figurina di Bambino ignudo benedicente, di tipo lombardo leonardesco, quale s'addice meglio al De Predis che ad un artefice mantovano, che si compiace di motivi mantegneschi, come ebbe a rilevare il sullodato numismatico.

Miniature a colore sono quelle che dal Morelli furono avvertite in un prezioso codice della Biblioteca Trivulziana.

(1) Queste parole ebbe a pubblicare lo scrivente in un articoletto nell' *Archivio Storico dell'Arte* dell'anno 1899, a pag. 431, in risposta a uno precedente, di Giuseppe Coceva (anno medesimo, pag. 264), dove questi, oltre ad accogliere col Dott. Bode per ritratto di Beatrice il profilo dell'Ambrosiana, veniva a riconfermarlo per opera di Leonardo da Vinci.

(2) Vedasi in proposito l'articolo; *Di un medaglista anonimo Mantovano dell'anno 1506,* tradotto dal tedesco, dal Prof. Solone Ambrosoli e pubblicato nella *Rivista italiana di numismatica. Anno III, fasc. I. 1890.*

Ritratto dell'Imperatore Massimiliano I - Ambrogio de Predis.
Galleria imperiale di Vienna - Fot. Artaria & C.

Esse contengono fra altro i ritratti in profilo del Moro e del di lui figlio Massimiliano, che porgono indizi specifici tali, da qualificarli pure per opere del De Predis, ove si paragonino col quadro di Vienna. Tali indizii sarebbero da riscontrarsi nel modo particolare di trattare le fattezze di profilo, colle labbra determinate duramente, la pinna del naso acutamente accentuata, l'angolo dell'occhio illuminato da una strana striscia di luce. (1) Quest'ultimo particolare per verità non riesce a persuadere il Beltrami, il quale tenderebbe a supporre che il De Predis l'avesse desunto dal maestro, per applicarlo alla sua volta in opere di sua mano. A noi parrebbe invece che non vi sia argomento per ammettere una tale derivazione, prima di tutto perchè stentiamo a credere che una simile anormalità avesse potuto essere accolta da un penetrante indagatore del vero quale Leonardo, in secondo luogo perchè in realtà nulla riesce ad affermarla, ove si prendano in esame le teste di profilo che in buon numero ci sono rimaste nella serie de' suoi disegni, all'Ambrosiana stessa, a Venezia, agli Uffizi, al Louvre, in Inghilterra e via dicendo.

Per rendere sensibile poi - in modo riassuntivo - la differenza che corre fra il modo di profilare di Leonardo e quello del De Predis, ci piace di contrapporre alla imagine discussa quella di una giovane donna, disegnata dal sommo maestro, che si conserva nella Raccolta reale di Windsor, prescegliendola fra molte altre che vi sarebbero da addurre; dove tutti potranno constatare quanta maggiore scioltezza e morbidezza, ben rispondenti alla natura sua, si avverta al confronto di quella che ci si manifesta nelle opere del suo modesto seguace (1).

In conclusione, se non rimane esclusa la possibilità che qualche circostanza impreveduta sopraggiunga a svelarci l'incognita rappresentata nel grazioso profilo femminile dell'Ambrosiana, l'attribuzione a Leonardo crediamo non troverà altra giustificazione che quella di rispondere al concetto di una antica lusinghiera tradizione, la quale al critico competente non potrà riescire più accetta di quello che lo sia l'attribuzione a Pier della Francesca di altro noto profilo femminile, uno dei maggiori vanti del Museo Poldi-Pezzoli. GUSTAVO FRIZZONI.

(1) Più che le parole valga a spiegare il nostro concetto la visione delle miniature accennate.

Della prima di queste intanto ciascuno può osservare una fedele riproduzione (esclusi i colori) a pag. 239 del primo de' suoi tre volumi di *Kunstcritische Studien überitalienische Malerei*, del Morelli. (Editore il Brockhaus di Lipsia).

(1) La più recente pubblicazione dove fra altro è pure trattato l'argomento de ritratto dell'Ambrosiana, è quella del Prof. Giulio Carotti. Nel suo libro pubblicato in bella edizione da Ulrico Hoepli, sotto il titolo *Le opere di Leonardo, Bramante e Raffaello*, - nella rubrica intestata: *Elenco di opere sulla cui attribuzione a Leonardo gli studiosi sono discordi*, la classifica e la discute nei termini seguenti:

« *La sposina dell'Ambrosiana detta Beatrice d'Este da alcuni, Bianca Maria Sforza da altri* ».

« Il Morelli ha dimostrato che quest'opera è di Ambrogio de Predis e il dott. Bode alla sua volta ha trovato a Berlino nella raccolta Lippmann il vero ritratto di Bianca Maria Sforza, che ha lineamenti diversi. Non può neppure essere il ritratto di Beatrice d'Este, poiche diversi erano i caratteri dei lineamenti di questa principessa, come rilevasi dal busto di Gian Cristoforo Romano del Louvre, dalla statua tombale giacente di Cristoforo Solari alla Certosa di Pavia e dal ritratto che figura sulla pala n. 87 della Galleria di Brera, assegnata già allo Zenale. (Vedi pag. 83) ».

Il Carotti inoltre si schiera fra il novero di coloro che non riconoscono la mano di Leonardo, nè nell'Annunciazione degli Uffizi, nè nella *Belle Ferronnière*.

Profilo di giovine donna - Leonardo da Vinci - *Raccolta reale di Windsor.*

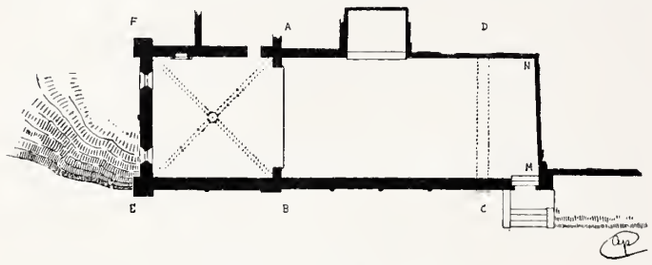
S. Antonio del Viennese

la sua chiesetta e il piccolo ospedale presso Borgo San Donnino

FRAMMENTI DI UNA MONOGRAFIA

La precettoria di S. Antonio abate presso Borgo San Donnino offre nel suo aspetto chiare tracce di due diverse epoche.

In origine non esistette che la chiesuola A B C D (fig. 1) alquanto distaccata dall'ospedale: gli ingressi



(Fig. 1) - Pianta della Chiesa.

rispettivi erano su i lati C D e M N. Forse la chiesa terminava con un'absidina capace a contenere solo un altare di proporzioni modeste assai. La chiesetta era, come adesso, ricoperta con capriate a vista e illuminata da piccole finestre superiormente girate a semicircolo, aperte nei muri di fianco: da molti anni le finestre originali furono chiuse, e ora la luce penetra per un'apertura rettangolare nel lato di destra.

Questo stato di cose data probabilmente dalla fine del secolo XII o dall'inizio del XIII. Un secolo più tardi il santuario venne trovato troppo angusto e si pensò di ampliarlo: a tale fine si sfondò il muro A B e si costruì la parte A B E F, che divenne così l'abside della chiesa trasformata. Io attribuisco questa aggiunta alla seconda metà del secolo XIII, per l'analogia che le parti architettoniche, e gli argomenti decorativi hanno con altri edifici sorti in quell'epoca per certa testimonianza. La chiesa di S. Francesco a Piacenza, prima dedicata all'Annunziazione di Maria, il cui ricordo viene spontaneo innanzi a quest'abside, fu incominciata nel 1278.

Ma la maggiore altezza della nuova costruzione, rispetto alla nave, si addossò per necessità a parte della torricciola antica che dovette quindi essere innalzata parecchio per dare adito al piazzamento delle campane.

Lungo i muri che fronteggiano la via Emilia v'era una serie di portici ricoperti con travature, i cui indizi sono ancora visibili in parecchi luoghi. Il nuovo ponte sullo Stirone e il raddrizzamento della strada (1812) apportarono la demolizione della chiesa dedicata alla Beata Vergine delle Grazie e dei portici che fiancheggiavano la Precettoria, nonchè l'infossamento dell'isolato. Nella seconda metà del secolo scorso si proseguì ancora l'opera vandalica, sfondando il muro di prospetto C D e prolungando la nave fino al muro M N. L'ingresso nuovo alla chiesa venne praticato nel tratto C M, ove rimane anche attualmente.

La chiesuola della prima epoca non offre alcun particolare interesse. All'esterno il muro a mattoni — lavoro assai rozzo — ha una brevissima cornice fatta con cilindretti in laterizio, protetti da un mattone più sporgente (fig. 2). Il meglio è l'interno ove la copertura, come già fu detto, è fatta con capriate a vista: tanto le catene che i travicelli hanno belle mensole sagomate, arricchite nel piano inferiore da una seghettatura ad intaglio. Ora tutta l'opera di carpentiere è velata da uno strato di colore a calce. Forse travi e travicelli in antico erano dipinti: la tinta scura della quercia avrà fatto certo un bel contrasto con le gagliarde campiture a colori, rese più vivi dai tocchi bianchi disseminati con maestria.

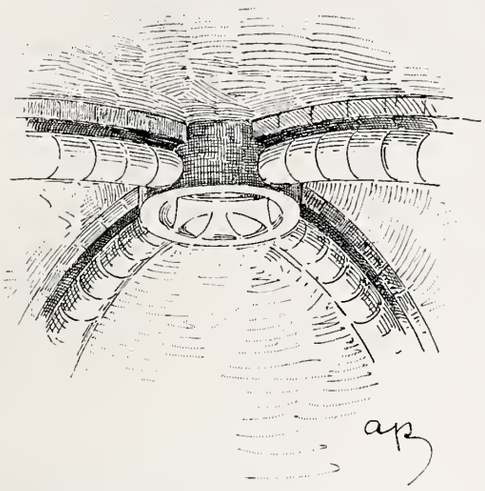
Più interessante è la costruzione della seconda epoca. Prescindendo da leggere anomalie, l'interno dell'abside è a pianta quadrata, su cui insiste una vôlta a crociera: i costoloni robusti in laterizio sostengono la chiave di pietra nella quale è scolpito il simbolo antoniano (fig. 3). Gli archi d'imposta ai muri *(arcs formerets* dei francesi) sono in terzo punto e hanno un risalto piccolissimo. Fra le cose accessorie nessuna è degna di nota, tranne il *sacrario* nel muro di destra (fig. 4). È in terra cotta, di forma assai graziosa, fa ricordare quello che si vede in una cappella absidale della chiesa di S. Francesco a Piacenza, e l'altro nell'oratorio di S. Nicomede, entro il Castello di Torchiara, però il nostro ha il vantaggio di aver fattura più larga e più originalità nella decorazione. In antico era dipinto a rosso vivo, adesso è patinato con lo stesso intonaco giallastro che ricopre le pareti.

Esternamente la costruzione della seconda epoca

(Fig. 2) - Chiesa e Precettoria di S. Antonio. Prospetti lungo la via Emilia (nord).

(figg. 5-6) presenta tre muri lisci rinforzati agli angoli da pilastri: nel muro di testa vi sono due finestre separate da una lesena minuscola che corre fin sotto la cornice cuspidata.

Unità di misura è il piede: elementi generatori delle proporzioni da cui restano individuati punti ed assi, sono i triangoli isoscele, rettangolo ed equilatero.



(Fig. 3) - Costoloni e chiave nella vôlta dell'Abside.

La cornice — di analoghe se ne riscontrano in edifici della stessa epoca — risulta della parte superiore sagomata come una base attica a rovescio: di un fregio il cui tratto mediano è costituito da cubetti di laterizio in due ordini: degli archi che si intrecciano generando formelle ricche d'appendici lobate (fig. 7).

La originalità di questa cornice — in genere di tutte le sagome che si vedono nell'abside — è che le membrature sono dipinte con sistema particolare (forse alla resina), la cui tenacia ha sfidato i secoli e mostra anche al presente i segni della vittorina.

La tinta che predomina è il rosso-vermiglio interrotto da linee bianche che simulano i giunti della calce. I cilindretti sono neri e bianchi: i fondi degli archi hanno una intonazione gialla.

Le finestre a sesto acuto sono elegantissime (figura 8): semplici nella parte rettangolare, condensano la ricchezza nella superiore. Anche qui la pittura ha concorso a ravvivare le sagome e offrire dei risalti che la tinta monotona del laterizio comune non avrebbe dato. Attorno all'arco gira una fascia dipinta a bianco di calce che delinea bene l'arcatura staccandola dal fondo. Il rimanente è dipinto in rosso vivo e tratti bianchi, tranne le rose di un fregio che sono gialle su fondo bianco. Bisognerebbe aver veduto questa piccola costruzione nell'epoca del suo splendore, quando la via addossata non le nascondeva il basamento, e il tempo rispettava ancora la policromia delle cornici.

Forse attraverso vetrate dipinte è piovuta nell'interno per secoli quella mistica luce che mette nell'aria una polvere dorata e migliaia di scintille iridescenti, quella luce fantasmagorica, che dona alle cose una parvenza quasi immateriale.

Ora non più: la luna diffonde nelle notti per la piccola chiesa timidi bagliori opalini, il sole qualche volta accende alle finestre delle fiamme che vivono quanto l'ardore di un tramonto.

Durante un crepuscolo d'estate, chi scrive, fantasticava in questa chiesa, con gli occhi fissi nel buio che l'avvolgeva. Di fuori il cielo era rosso: sugli oggetti oscuri si disegnavano striscioline rossastre che parevano i riflessi d'un incendio.

Proprio come la grotta in cui vive da anni il sant'Antonio di Gustave Flaubert, nella Tebaide, sovra un'alta montagna tagliata a picco e lambita a piedi dal Nilo. Io non so dire quanto durò la visione. Una voce affannosa diceva lentamente:

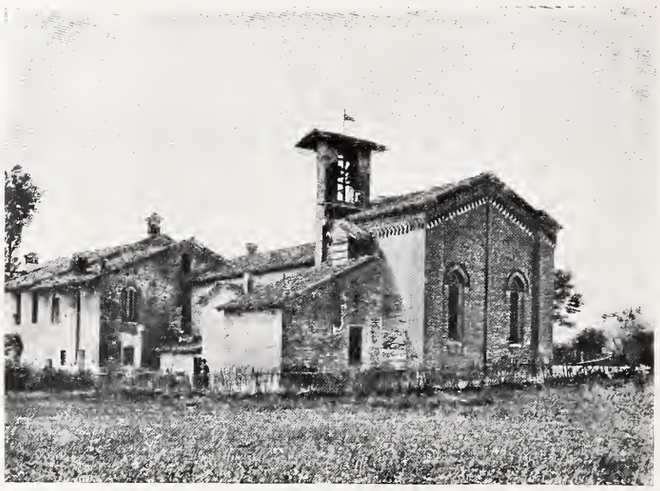
« Tous me blâmaient « lorsque j'ai quitté la mai- « son. Ma mère s'affaissa « mourante, ma soeur de « loin me faisait des signes « pour revenir; et l'autre « pleurait, Ammonaria cet- « te enfant que je rencon- « trais chaque soir au bord « de la citerne, quand elle « amenait ses buffles. Elle « a couru après moi. Les « anneaux de ses pieds bril- « laient dans la poussière, « et sa tunique ouverte « sur les hanches flottait « au vent. Le vieil ascète « qui m'emmenait lui a crié « des injures. Nos deux « chameaux galopaient tou- « jours; et je n'ai plus « revu personne » (1).

Poi nell'aria una teoria di ombre color sanguigno: poi vicino a me il fruscio di vesti seriche, il tintinnio di monili gemmati . . . . . .

Era la regina Saba che per un sogno d'amore veniva da

(Fig. 4) - Sacrario nell'Abside: rilievo acquarellato.

(1) Gustave Flaubert, *La tentation de Saint Antoine.*



(Fig. 5) - Abside e prospetti paralleli a quelli lungo la via Emilia.

terre lontane, o erano i dottrinari, gli dei di tutta l'antichità che passavano? Oppure coorti di demoni che sotto spoglie mostruose amavano ritentare le prove del deserto?

Escî e, per successione di idee pensai, ai « misteri » dell'epoca di mezzo derivati dalla *lauda* dialogata dei flagellanti seguaci dell'eremita Ranieri Fasani di Perugia, « *i disciplinati di Gesù Cristo* ».

Pensai anche che sarebbe un bell'argomento da trattare « S. Antonio del Viennese nell'arte » sul quale soggetto offro al lettore i pochi frutti delle mie ricerche nella speranza che l'invoglino a studi maggiori, a indagini più estese.

Le prime opere letterarie aventi per soggetto il nostro sant'Antonio si dovrebbero rintracciare nella letteratura

(Fig. 6) - Abside: rilievo acquarellato.

provenzale, benchè l'alto Delfinato, cui Vienna appartiene, si trovi in quella zona distinta dall'Ascoli col nome di *franco-provenzale*. E ciò perchè il provenzale non fu un dialetto specifico di paese, ma per così dire il *sermo aulicus*, la lingua letteraria adottata da quanti nel mezzodì della Francia furono prosatori e poeti dal secolo X a tutto il XIV.

La produzione letteraria religiosa, durante l'evo medio, ricca in ogni paese, non può essere mancata alla Francia del mezzogiorno, quantunque questa terra privilegiata sentisse più che altro il bisogno di cantare l'amore e di vivere una vita gaudiosa, tranquillamente epicurea.

E in fatti una fioritura letteraria religiosa vi è stata, ma la maggior parte di questa produzione andò perduta specie per le ire degli Albigesi: in quello che è rimasto, agiografie, visioni, preghiere . . . (parzialmente edito forse per lo scarso valore artistico) non si legge il nome di

(Fig. 7) - Cornicione dell'Abside: rilievo acquarellato.

sant'Antonio del foco, mentre si veggono ricordati santi, che devono aver goduto un culto meno esteso.

Resta solo « un *Mistero di S. Antonio del Viennese* in 3966 ottosillabi; il manoscritto è del 1503, ma l'opera è senza dubbio del secolo antecedente » (1). Fu edito dal Guillaume, Gap, 1884. È probabile sia un rifacimento più corretto, o una riduzione con maggiori pretese letterarie di altro mistero più antico, trovandosi la sacra rappresentazione evoluta e generalizzata nel secolo XIV.

Nel volgare nostro non esistono documenti letterari molto antichi che parlino di S. Antonio. Io credo che le famose tentazioni di Jacopone da Todi, intitolate *Poeta e Demonio* e che incominciano:

« Poeta
« Ora udite la battaglia
« che mi fa il falso nemico,
« ecc. ».

siano state composte a imitazione di componimenti anteriori in cui il protagonista fosse S. Antonio egiziano.

Nella *Divina Commedia*, ove sono ricordate a ogni passo schiere di beati, non vi è alcun cenno diretto al nostro santo e l'omissione a prima vista sembra molto strana. Al settimo cielo (di Saturno), canti XXI e XXII

(1) Ristori, *Lettura provenzale*, Hoepli.

del Paradiso, il Poeta vede una scala per la quale salgono e scendono come

« le pole insieme al cominciar del giorno »

le anime dei *contemplativi*.

Oltre S. Pier Damiano, si palesa S. Benedetto, il quale ricorda come in quel cielo siano con lui Macario Romualdo e i seguaci veri della sua regola, quelli

« che dentro ai chiostri
« fermâr li piedi e tennero il cor saldo ».

Perchè S. Benedetto non accenna a S. Antonio che fu il più antico dei contemplanti?

Tutti i commentatori dicono che qui S. Benedetto ha voluto ricordare due grandi istitutori di discipline monastiche: S. Macario per l'oriente, S. Romualdo per l'occidente; e allora il silenzio su S. Antonio troverebbe giustificazione in ciò che questo santo, non avendo fondato propriamente alcun ordine, non poteva a rigore essere ricordato in questo luogo. Ma come si spiega allora l'omissione di S. Basilio che fu nel levante istitutore di una disciplina estesissima praticata tuttavia dai basiliani di Grotta Ferrata?

Bisogna fare distinzione fra monachismo e sistema di vita anacoretica. Il sistema di vita eremitica o anacoretica è di vivere soli, in celle separate, nel silenzio, quasi nulla occupandosi di studi ma soltanto di preghiere, di lavori manuali. I monaci invece vivono uniti in comunità, in conventi: si occupano di studi, di preghiere e di lavori. In oriente agli eremiti diede la regola S. Macario (IV sec.), ai monaci S. Basilio (IV sec.). In occidente S. Benedetto (480-544) ha in certo qual modo riprodotti i basiliani nei benedettini, e S. Romualdo (956-1027) gli anacoreti di Macario nei camaldolesi. Ma perchè dunque S. Benedetto non ricorda S. Basilio, il fondatore che gli corrisponde?

S. Benedetto non nomina S. Basilio come tace di S. Francesco e di S. Domenico. Allo stesso modo che è un domenicano (S. Tomaso d'Aquino) a elogiare S. Francesco (canto XI), che è un seguace di S. Francesco (Bonaventura di Bagnorea) il laudatore di S. Domenico (canto XII): così S. Benedetto, incorporando nel pensiero di Dante il principio stretto monacale, mentre stigmatizza la decadenza del proprio ordine (canto XXII) non fa le lodi degli altri, ma l'apologia della vita eremitica della quale, come si è detto, Macario e Romualdo sono i due rappresentanti.

Ritornando all'argomento dirò che, per quanto sia possibile investigatore più abile trovi antiche laudi, antichi inni sacri composti in onore di S. Antonio del foco, a me consta che tutto andò perduto, restandone solo qualche distico che la chiesa ha raccolto fra le preghiere. Ma più che nei componimenti lirici S. Antonio egiziano doveva avere il suo posto nelle sacre rappresentazioni medieve. La triplice scena dell'inferno, della terra e del paradiso trovava una particolare ragion d'essere nella leggenda di S. Antonio del Viennese, in cui le potenze infernali e le celesti entravano di continuo e i più inverosimili miracoli sconvolgevano l'ordine naturale delle cose.

Alessandro d'Ancona (1) ricorda una antica rappresentazione d'ignoto autore, *S. Antonio*, argomento che trovò certo molti drammaturghi, e rivive tutt'ora per simpatia storica in certe azioni mimiche celebrate in qualche paese d'Italia. A questo proposito il d'Ancona (2) scrive che a Lanciano, in certa solennità, si rappresenta anche oggigiorno *La tentazione di S. Antonio*. Enrico Petrella in un bell'articolo *La statua di carne nella festa del Corpus Domini a Campobasso*, Secolo XX, giugno 1904, fra i dodici gruppi sopravvissuti, e che vengono ogni anno riprodotti con i vecchi ingegni di Paolo Zinno, cita il Mistero di S. Antonio abate, più precisamente dal titolo « A Dun-

(Fig. 8) - Finestra dell'Abside: rilievo acquareliato.

zella »: « Sant'Antonio si libra a volo tra due angeli e « un demone. Uno degli angeli sembra sorregga al « santo il bastone, un altro un libro di preci con una « fiamma. Sotto la nube un demone fa atti burleschi a « un altro demone simulante l'aspetto di donna procace ».

Fra i prosatori che scrissero di S. Antonio abate non è da tacersi Fra Domenico Cavalca da Vicopisano dell'ordine dei predicatori, cui è dovuto il volgarizzamento delle « Vite dei Santi Padri nel deserto »: fra gli storici dell'ordine del T, merita il primo posto

(1) *Origini del Teatro italiano*, vol. I, pag. 269.
(2) Op. cit., vol. II, pag. 215.

Aimaro Falcone, seguito da molti altri menzionati nelle note bibliografiche che si leggono nel recente libro di Dom. H. Dijon (1).

Molto più vasto argomento si avrebbe parlando dell'architettura che l'ordine dei frati antoniani ha prodotto tanto in Francia che in Italia, delle pitture, delle scolture aventi per soggetto sant'Antonio del Viennese e la sua leggenda meravigliosa.

Dalla chiesa di La-Motte-Saint-Didier all'ultima precettoria italiana, dai dipinti dei primitivi che iniziarono Jean Fouquet alla tela di Domenico Morelli, dalle scolture decorative nelle ehiese clunisiane dei secoli XI e XII (ove la leggenda di S. Antonio è largamente trattata vicino a quella di S. Benedetto e di S. Maddalena) alle icone di Jacopo della Quercia, corrono lunghi intervalli, durante i quali, *taiapiere murarii* ignoti hanno innalzato opere egregie, pittori e scultori hanno arricchito chiese di tesori ora in gran parte rifugiati nelle pinacoteche e nei musei.

Ci vorrebbe qualcuno che raccogliesse qua e là questi fiori sparsi d'una stessa famiglia e, disponendoli con mano industre, ne facesse una vaghissima aiuola.

***

Sui muri che fronteggiano la via, si vedono ancora sparse qua e là pallide tracce di freschi che le pioggie hanno lavati per secoli e a poco a poco così degradati di colore da offrirci a stento idea dell'antico.

Fondi chiari, variamente tinti, inquadrati e divisi da striscioline biancastre sono visibili in parecchi luoghi, fra una scalcinatura e l'altra; si intravvede ancora qualche contorno di volto, qualche povero drappo appeso con timidezza: ancora una mano di santo si protende a benedire.

Qua, due braccia di donna stringono fortemente un corpicciuolo informe che vorrebbe essere quello di un bambino: l'acqua piovana attorno agli occhi dolci della madre ha gettato un livido cupo, e contratta come per angoscia la sottile bocca che un giorno certo sorrideva beata. E all'ingiro altri brandelli di carne senza vita, qualche arco d'aureola confuso fra i rabeschi delle muffe alleate del tempo e della barbarie umana.

Là, in alto, due ali semiaperte biancheggiano e in mezzo una testolina giovenilmente gaudiosa ben coronata di capelli: vicino a resti di blasoni indecifrabili, a reliquie di stalli, nei quali una volta parlavano forse i personaggi d'una *Sacra conversazione,* vicino a pezzi d'intonaco che si staccano dal muro e strappano ogni giorno un lembo sdruscito di vesta.

Ecco quanto rimane d'una fioritura pittorica alla quale hanno cooperato artisti di parecchie epoche, dipintori di un certo grido accanto ad altri di nessun merito, dai seguaci di Giotto fino ai primi sensibilizzati della rinascenza.

Bartolino da Piacenza, Gottardo Pallastrelli, Antonio del Cavio, Antonio della Castagna, Bartolomeo di Groppallo, Giovanni da Palatio, ecc..., tutti pittori piacentini o parmigiani, la maggior parte sconosciuti o quasi, hanno forse sperato affidare un nome duraturo a freschi della chiesa di S. Antonio presso Borgo San Donnino: uno dei Veggi, o uno degli Scotti, fioriti a Milano nel quattrocento, possono avere eseguite qui buone opere condannate a vivere troppo poco.

Documenti antichi che parlino di queste pitture e degli autori, per quanto io mi sappia, non si conoscono; d'altra parte le reliquie rimasteci sono troppo rovinate perchè si possano fare attribuzioni di qualche valore.

Dobbiamo grazia all'abate Pietro Zani se giunsero a noi parecchi disegni, a semplice contorno, eseguiti al principio del secolo XIX.

Lo Zani, che certo aveva in animo fare una storia illustrata della Cattedrale di Borgo e delle altre antichità cittadine, ebbe cura di raccogliere notizie, fece copiare iscrizioni, eseguire rilievi di parti architettoniche, di dipinti, di scolture: roba da ritenersi quasi tutta perduta, essendo state fino ad ora inutili le ricerche per rintracciarla.

In una lettera che questo brav'uomo scriveva al Signor Giuseppe Tommasini di Borgo (Parma, 6 Aprile 1821) si legge:

« I contorni delle Pitture di Sant'Antonio sono lavori « del Rapetti che ha fatto quanto ha potuto, ma che « meritano essere nuovamente disegnati ne' suoi stessi « disegni. Un pezzo solo disegnato dal Signor Gelati il « figlio ed è assai godibile. Mancano ancora di quelle « pitture due o tre soggetti e si prega questo signore di « disegnarli come ha dato sacra parola ».

Se i disegni mancanti siano stati eseguiti non è dato saperlo: a noi ne giunsero solamente sette numerati in ordine progressivo a partire da uno: quelli coi numeri 1, 2, 3, 4, 5, 7, (il 6 manca, e il 7 riproduce una figura già espressa nel numero 3) fatti da Pietro Rapetti nel 1818; sono copie di quasi tutte le pitture esistenti sul fianco della Chiesa a settentrione: quello segnato col numero 8, fatto da Gerolamo Gelati nello stesso anno, riproduce un dipinto, il più conservato, che si vede sul muro del fabbricato annesso, l'antico Ospedale Antoniano.

I giudizi severi dello Zani sono del tutto esatti: il Rapetti in ispecie si dimostra disegnatore così inabile, così ignaro delle proporzioni da essere classificato al disotto parecchio dei nostri artisti primitivi.

Con tale scorta, per quanto rozza ed imperfetta, è dato decifrare alcuni dipinti ora non altro che uno strano impasto di macchie policrome senza costrutto, e conoscere gli argomenti di qualche altro completamente scomparso.

Quella parte quadrata che costituisce l'abside non ha tracce di pitture e neanche pare in antico sia stata dipinta. Era dipinto invece, per una certa altezza, tutto il muro esterno della nave, quello a nord, diviso in quattro piccole campate da tre lesene: i disegni del Rapetti si riferiscono soltanto alle tre prime.

Incominciamo da quella a sinistra: una volta vi erano due freschi ma ora rimangono i frammenti di uno solo, una *Sacra Conversazione,* di carattere giottesco. La Madonna è seduta in trono col Bambino in grembo: a destra una mezza figura di donna (santa Caterina), a sinistra doveva esservi un sant'Antonio che ha creduto bene andarsene senza lasciare ricordo della sosta.

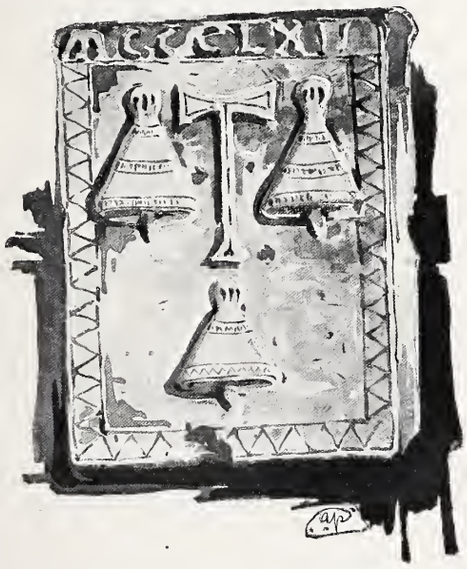
(1) *L'Eglise Abbatiale de Saint-Antoine en Dauphiné,* 1902.

Nel 1° disegno appaiono i particolari del dipinto: un trono gotico a tre cuspidi, in prospettiva — colonnine a spirale, archetti lobati, gattoni rampanti e grosse pigne svasate sui vertici dei timpani. Il pargoletto nudo, dalla testa molto grossa, ha gambe rachitiche e piedini contorti: la madre gli avvicina alla bocca una mela.

Sant'Antonio è calvo, la fronte solcata da molte rughe e la barba prolissa: tiene colla sinistra il bastone, nella destra un libro e un campanello. Santa Caterina ha l'abito liscio, fatto a calice rovescio, con una stoffa a fiorami involuti che la direbbero un broccato prezioso: una mano preme il seno, l'altra posa sovra l'istrumento del martirio.

Le figure hanno grandi nimbi a ruota: degno d'osservazione è che le aureole e i volti racchiusi sono alquanto rialzati sul fondo e accennano a un timido tentativo di modellazione plastica.

Sotto questa *Sacra Conversazione* ve n'era un'altra, perduta con l'interramento cagionato dalla nuova via.



(Fig. 9) - Terracotta con gli emblemi dell'Ordine Antoniano già incastrata nel muro prospiciente la via Emilia.

Anche al principio del secolo scorso questo dipinto doveva essere molto guasto se il disegno non potè riprodurlo che a metà. Probabilmente la parte inferiore andò rovinata molto tempo innanzi per l'umidore del suolo.

Nel disegno 2 la Madonna col Bambino, seduta, spicca su un drappeggio di fondo. A sinistra san Sebastiano, legato con funi a un albero che non si vede: il petto del giovane martire è così scarnificato che sembra una preparazione anatomica. A destra una santa sconosciuta, la vesta ferma da cintura appena sotto le mammelle, il collo contornato da una fine collana; poi un sant'Antonio che ricorda quello del primo affresco, con i soliti emblemi.

Siamo alla seconda campata. Qui era una porta — adesso chiusa — di cui emerge dal terreno la parte armillare dell'arco acuto. Al vertice era incastrato un mattone portante incisi due emblemi dell'ordine antoniano: tolto di lì - non so quando - è ora visibile nella sacrestia della chiesa (fig. 9).

A sinistra dell'ogiva una Veronica, dall'abito scarlatto, che regge il sudario ove è impresso il santo volto. A dritta nulla di determinato: par di vedere l'ombra di una aureola, una mano ischeletrita racchiusa, un campanello e un bastone - si scorgono più in là accenni di un abito rosso sotto un mantello bianco.

Apprendiamo dal Rapetti (disegno 3) che in questo tratto di muro dovevano essere raffigurati S. Antonio abate e San Cristoforo. Lo schizzo non offre maggiori particolari sul santo eremita, invece rappresenta con finitezza il san Cristoforo, diritto, le gambe - nude fin oltre il ginocchio, - immerse nell'acqua ove guizzano molti pesci. Ha una tunica succinta, stretta a la vita, seminata di fiorellini, e un mantello ampio foderato di pelli lanose. La testa è di uomo maturo, i capelli e la barba fluenti, la destra appoggiata a un lungo bastone, la manca sostiene il Redentore dalla cui mano si svolge una breve pergamena. Da quel poco che i contorni grossolani lasciano comprendere, la figura del Santo appare molto rigida, inferiore di assai a quelle che si vedono nell'antica chiesa di Verzuolo, sulla facciata di S. Giovanni ad Avigliana, nel castello di Fenis (Val d'Aosta), nella Cattedrale di Piacenza.

Sempre nel disegno 3, a destra della porta, il Rapetti ha indicato un bussolotto, specie di muriccio prismatico, limitato al sommo da una lastra obliqua munita di foro. Con molta probabilità questa era una tramoggia atta a ricevere le offerte, di preferenza grano, che i devoti di sant'Antonio recavano all'epoca dei raccolti. Simili oggetti all'esterno delle chiese medioevali, creduti e ora adoperati come pilette per l'acqua santa, forse ad altro non servirono che a raccogliere le elemosine, le decime volontarie delle dispense campagnuole.

La campata terza è divisa in due spazii, ciascuno con argomento distinto. Nel primo - disegno 4 - sono visibili le tracce di due abiti dai colori vivaci: le figure invece hanno emigrato dalla parete e sopravvivono solo per il rilievo del Rapetti. Ricostruendo il dipinto abbiamo prima un giovane santo che suona la viola. Il volto è imberbe, l'abito medioevale, giallo, è in parte ricoperto da un mantello bianco: ancora rimarcabili i lustri che ornavano una borsa attaccata alla cintola. Io lo ritengo San Genesio istrione, martire sotto Diocleziano, spesse volte dipinto in questo atteggiamento.

Poi viene un religioso coi capelli tagliati alla fratesca senza barba: la tonaca parrebbe essere stata bianca e la cappa rosso-bruna. Il santo (che ha nella destra un libro e nell'altra mano l'estremo di una catena a grossi anelli) può essere san Bernardo, e in questo caso sarà stato lì presso, avvinto, l'immancabile demonio. Però nel nostro dipinto e nel disegno non v'è alcun resto del diavolo.

L'uso di rappresentare san Bernardo con un orribile mostro infernale ai piedi - derivato da un'antica leggenda assai nota - fu molto frequente nell'epoca di mezzo: cito ad esempio l'interessante dipinto che esiste sovra un fianco della chiesa di Valperga (Piemonte).

Nel secondo spazio - disegno 5 - v'è un episodio della vita di sant'Antonio egiziano: *le tentazioni*. Il santo eremita mentre prega è assalito dai demoni che lo atterriscono e percuotono con lunghe verghe. Il dipinto oramai è un tormento per la vista: il disegno però ci rivela quello

che il muro non sa più dire. Di fronte al santo sta una turba di gente nana con vestimenta che paiono cocolle monacali: chi offre una coscia di bove, chi un porcellino, chi presenta un calice: tutti allungano la mano e si drizzano come per chiamare, per esporre qualche cosa. È la tentazione in tutte le sue forme: il santo invoca l'aiuto divino e una persona celeste, nimbata - forse il Redentore - appare fra le nubi per consolarlo.

Questo dipinto mi fa ricordare un episodio analogo negli « Anacoreti della Tebaide » al Campo Santo di Pisa, quello in cui sant'Antonio è battuto, graffiato da due demoni uno dei quali lo tira anzi disperatamente per il cappuccio.

Qualche cosa di simile ha fatto qui non il pennello di un Pietro Lorenzetti o d'un Bernardo Daddi o d'un Francesco Traini, ma il pennello d'un artista di poco conto che tuttavia non deve riconoscenza al povero illustratore borghigiano.

Della quarta campata, come si è già detto, non esistono disegni: forse a questa mancanza alludeva la lettera

(Fig. 10) Precettoria e Ospedale di Sant'Antonio a Borgo San Donnino.

di Pietro Zani. I dipinti rimasti sono ben poca cosa: il profilo di una madonna col bambino, le arcature di due aureole, un manto rosso che sembra li avvolga entrambi, le linee embrionali di un trono che si imagina più che non si vegga. Dopo viene un personaggio di sesso ignoto che sporge dal manto purpureo un braccio esile benedicente. Segue la mezza figura d'un san Cristoforo, gigantesco in rapporto agli altri santi. È imberbe, una bella chioma bionda gli scende sulle spalle: l'abito è bianco, il mantello rosso foderato in giallo: con la sinistra muscolosa si appoggia a una clave enorme che potrebbe anche essere il tronco di un albero: la spalla destra sostiene il Redentore di cui si indovina solamente il contorno difettoso e sproporzionato.

Dopo la quarta campata un tempo si camminava lungo il prospetto della chiesuola demolito, come si è già esposto, per il prolungamento della nave.

Il Cancelliere Giuseppe Micheli (1) dice che presso l'antica porta della chiesa, a destra entrando, eravi una pittura arcaica di sant'Antonio abate difesa poi da una inferriata, e che nel 1501 alcuni soldati Bretoni insultassero la santa imagine. Colti i sacrileghi in sull'istante dal fuoco sacro, chiedono perdono e tosto sono resi liberi dal male: in segno di gratitudine per la grazia ottenuta e a memoria del fatto, appendono al muro corazze ed armi.

Il Pincolini ricorda che nel 1730 il muro di prospetto era coverto di arnesi bellici votivi: e il Micheli aggiunge che a' suoi tempi (scriveva nel 1837) i più vecchi rammentavano quelle armi delle quali alcune erano state rubate, alcune altre smarrite sullo scorcio del XVIII secolo. Certamente il Pincolini allude alla facciata vera della chiesa che ora non esiste più e non si sa con precisione come fosse: il Micheli non può certo riferirsi alla porticina laterale, poi che il sant'Antonio a dritta dell'arco non ha tracce di ferratine e non vi sono indizi che una volta potessero esistere.

Siamo giunti così all'Ospedale di sant'Antonio, che vantò egli pure i suoi freschi, un giorno pieni di vivezza e di luce, oggi invece monotoni, opachi, quando non sbiaditi o scomparsi.

Forse quella parete compendia pagine ignorate di storia cittadina, segni di supremazie successive, di lotte fraterne delle quali non pervennero le memorie: forse quella parete ebbe l'opera di un'artista novatore deliziante le pupille estatiche di molte generazioni.

Qui pure solo ne resta contemplare con un senso di amarezza infinita tanta rovina irreparabile, accorati ancor più dal dubbio che su questo muro vi fosse il meglio di quanti affreschi ebbe la nostra Precettoria (fig. 10).

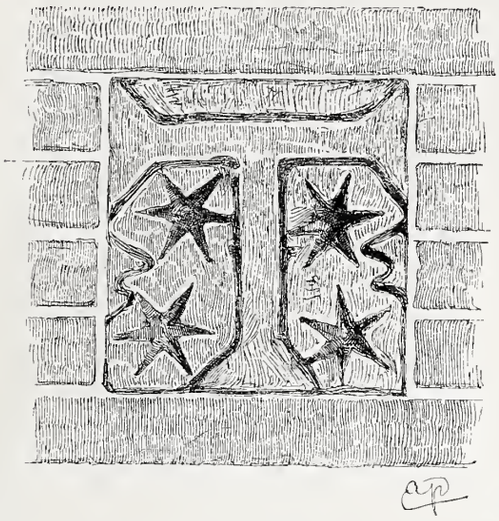
In alto, a sinistra, probabilmente vi fu una serie di stemmi dei quali solo il primo ha lasciato qualche indizio di colore. Poi abbiamo fra due scudi la mezza figura di un angelo inquadrata da piccola benda a fogliame. Su di un fondo verde spicca il sommo delle ali e l'abito rosso, alquanto scollato, fin oltre il petto. La testina ha bei capelli d'oro e una piccola aureola: questo è tutto ciò che rimane d'un grazioso san Michele. Un po' staccata v'è una grande composizione che all'angolo superiore sinistro reca visibile lo stemma antoniano: « Tau azzurro su fondo giallo ». Una fascia, a toni freddi, molto lavorata, fa da cornice attorno al quadro: in esso rimane solo parte dell'architettura di un trono e un'aureola ove domina una mitra bianca. È ammissibile che qui fosse effigiato sant'Antonio con tutti i paludamenti che usarono gli abati dell'ordine: ai piedi del taumaturgo saranno stati inginocchiati alcuni devoti e alle parti avranno posato dei santi in religioso colloquio.

All'angolo dell' Ospedale - a destra - abbiamo un altro stemma antoniano identico a quello veduto ora (fig. 11).

Più in basso, sovra una finestruola, v'è l'ultimo dipinto — quello anche in condizioni migliori — copiato da Gerolamo Gelati (disegno 8) quando era per fortuna più colorito e visibile (fig. 12). Sotto una edicoletta poligona sostenuta da colonnine, in atteggiamento solenne, sta un grosso santo con abiti d'abate e mitra bianca sul capo. Ha lunga barba, fa atto di benedire due minuscoli devoti, un uomo e una donna, con le mani giunte e inginocchiati a' suoi piedi.

(1) *Registro contenente i trasunti delle fondazioni, ecc.* Vol. I, Cancelleria vescovile di B. S. D.

I costumi, le acconciature che ricordano il Pisanello, dànno al dipinto uno squisito sapore quattrocentista. L'uomo a manca è imberbe: il berretto a foggia di turbante ha striscie rosse con filettature bianche: la sopravveste, che rammenta un piviale, è gialla, sul davanti



(Fig. 11) - Mattone sovra una porta dell'Ospedale Antoniano.

due larghe stole (purpuree con rosette candide) girano attorno al collo e s'incrociano sulla schiena: da due tagli laterali escono le braccia: le calze sembrano di colore grigiastro.

La donna, a destra, ha in capo una cuffia bianca avvivata da liste rosse con piccoli dischi gialli. Il mantello scarlatto assai ricco anche qui ha due aperture laterali per cui escono le braccia: le maniche rosse sono ricoperte da pizzo bianco. Attorno al collo gira un bel monile ricco di molti pendagli.

Il santo abate benchè non abbia alcun simbolo speciale, si fa conoscere subito per sant'Antonio del Viennese. Giova dire che nel medio evo la rappresentazione pittorica del nostro passò per varie fasi. Da principio è l'anacoreta dall'aspetto quasi selvaggio, vestito d'una stuoia tessuta con foglie di palma: l'affresco nella cappella absidale del duomo di Piacenza ci rappresenta appunto sant'Antonio in questo modo e rivela la diretta ispirazione dallo scritto di Atanasio.

In seguito i pittori ingentiliscono la figura: l'eremita dalla fronte corrugata e dall'occhio torvo si muta a poco a poco in un monaco dall'aspetto meno terribile: qualche volta veste la tonaca e la cocolla dei *frati regolari*, qualche altra gli stessi abiti dei *frati del Tau* col noto emblema azzurro.

Nel secolo XIV la trasformazione prosegue: gli abiti del monaco si cangiano nelle ricche vesti dell'abate e poi nei sontuosi paludamenti pontificali: la mitra e il pastorale sostituiscono così il cappuccio fratesco e il bastoncello leggendario: camici finissimi, piviali d'oro ove le gemme sono profuse, rivestono l'anacoreta, che una volta non possedeva il più rozzo saio.

Nel quattrocento le imagini dei santi, e quindi anche quella di sant'Antonio, si svincolano dal convenzionalismo ieratico e divengono libero concepimento dell'artista: nelle tele, negli affreschi gli abitatori del cielo a poco a poco si umanizzano e finiscono spesso per dimenticare la leggenda cristiana che li ha in parte creati.

Nel caso nostro tuttavia anche lungo i secoli successivi i pittori non si allontanano molto dalle tre forme che la tradizione aveva consacrate: vicino al sant'Antonio in abito d'eremita del Tiziano (1) abbbiamo lo stesso santo con veste monacale in una tela del Moretto (2), lo vediamo abate in un affresco del Luini (3), in una tela di Paolo Veronese (4).

Negli interni non abbiamo pitture, se si esclude un *sant'Antonio* entro nicchia in un piccolo ambiente dell'antico ospedale: è ritoccato in molte parti e in parecchi luoghi guasto per restauri del muro.

Così anche niente di scolture, di pietre litterate cui sia unito un avvenimento sia pure di mediocre interesse: ma non posso tacere di una lapidina incastrata un tempo nel fianco della chiesa, a mezzogiorno, e ora perduta. Esisteva ancora al principio del secolo scorso se una paziente mano poteva farne una copia accurata: io la

(Fig. 12) - Copia di un dipinto esistente sul muro nord dell'Ospedale Antoniano eseguita dal fidentino Pietro Rapetti.

ritengo opera di Don Antonio Corini a me noto come

(1) *Madonna del Sant'Antonio* - Galleria degli Uffizi.
(2) *Madonna col Bambino e Santi* - Brera, 91.
(3) *Madonna col Figlio e Santi* - Brera, 66.
(4) *S. Antonio fra S. Cornelio e S. Cipriano* - Brera, 139.

scrupoloso e abile rilevatore delle iscrizioni che illustrano le scolture della cattedrale di Borgo S. Donnino. Detta copia porta scritto sull'alto in corsivo:

Lapide che trovasi nel muro esteriore della Chiesa di Sant'Antonio abate nei Sobborghi di Borgo S. Donnino a meriggio della stessa Chiesa, di Marmo berettino.

MCCCXIIII Sepulchrum Domini.... eraschi de Be

rardo et heredum. Osegrè
chi andè e chi vegni; e' fu
za si como vu si, e vu se
ri sicomo è. Di un Pater
Noster e andè cum Deo. (1)

L'iscrizione è in caratteri gotici con vocaboli alcuni latini, altri desunti dal dialetto locale. È l'anima di un defunto che si rivolge ai passanti e chiede al loro cuore una preghiera di suffragio. Questa iscrizione per il tono dimesso e per il frasario semi-volgare mi ricorda quell'altra - forse della stessa epoca - che si leggeva una volta nel Castello di Montechiaro piacentino e ora nel museo civico di Piacenza.

« † *Segnori vu sie tuti ci vegnu e zescarin che chi vera sara ben vegnu e ben recevu* ».

Gli Anguissola, miei concittadini, per essere larghi e ospitali non avevano certo atteso i consigli di Arnaut Guillem de Marsau:

« Larx siatz en despendre
« et aiatz gent ostau
« ses porta e ses clau.
« Non crezatz lausengiers
« que ja metatz portiers
« que feira de basto
« escudiers ni garso
« ni arlot ni joglar
« que lay vuelha intrar » (2).

Massime generose poste senza ombra alcuna di ironia a chiusa di questo mio breve studio: ciò nullameno il lettore correrà spontaneamente col pensiero ai *Gaglioffi* dal T (3) che le predicarono di continuo, ma in pratica non le seguirono per l'ingordigia onde nella storia ebbero un marchio atroce, il marchio di Dante che non si può cancellare (4).

ARTURO PETTORELLI.

Piacenza, Gennaio 1905.

(1) Secondo l'interpretazione offertami dal Prof. Cipolla: Osservate, voi che andate e che venite: io fui già come voi siete, e voi diverrete come sono io; dite un *Pater noster* e andate con Dio.

(2) *Insegnamento pei cavalieri.* Edito in Bartsch Prov. Lesebuch. 132.

(3) FRANCO SACCHETTI, novella CX.

(4) *Paradiso,* canto XXIX, versi 124-126.

Pietà - Carlo Crivelli - *Raccolta Nevin - Roma.*

Una Pietà del Crivelli

Nella raccolta del rev. dott. Nevin a Roma trovasi una *Pietà* di Carlo Crivelli che merita di richiamare l'attenzione dei conoscitori. La figura del Cristo è quasi totalmente scomparsa però quanto rimane del dipinto è in ottima condizione, vergine di ritocchi. La tavola misura 63 centimetri in quadro; il colore piuttosto scuro ma ricco: rossa la sottoveste della Madonna, ricoperta da un abito verde foderato di giallo con cintura bianca. S. Giovanni veste di rosso e di verde. Il quadro proviene dalla collezione Caccialupi di Macerata.

DAN FELLOWS PLATT.

★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★

A proposito delle esposizioni di Arte antica.

Il primo fascicolo della nuova rivista di topografia e d'arte umbra *Augusta Perusia*, a cui auguriamo lunga e prospera vita, conferma la notizia che nella prossima primavera si terrà a Perugia una esposizione di arte umbra. Di certo essa non potrebbe organizzarsi sotto più favorevoli auspici, se il Sindaco della città e quell'impareggiabile organizzatore che è Corrado Ricci ne assumono la presidenza e la direzione. Però, mentre noi intendiamo tutto l'utile che da simile iniziativa può venire alla città stessa, chiamandovi numerosi visitatori, e all'arte riunendo in un sol luogo tante opere solitamente disseminate così da permetterne lo studio e il confronto, non ci dissimuliamo i pericoli che tali esposizioni presentano. Poichè, insieme agli studiosi e ai semplici curiosi accorrono sempre a frotte i raccoglitori stranieri e gli antiquari per dare l'assalto ai proprietari delle opere d'arte esposte. E che queste paure non sieno vane ne ebbimo una prova anche di recente, quando ci venne offerta appunto da un antiquario forastiero una graziosissima tavola che avevamo tanto ammirato alla mostra di Siena. Essa molto probabilmente non passò sola i confini: così la bella predella del Lotto che faceva parte dell'esposizione di Macerata dove andò?... Certo non ritornò dal suo possessore originario. *g. c.*

Scoperte e Primizie artistiche

Due tavole di Lippo Memmi.

Riproduciamo qui due interessanti dipinti, i quali sono senza alcun dubbio opera di quell' affascinante seguace del gran Simone Martini, che è Lippo Memmi, sebbene finora non siano mai stati pubblicati sotto il suo nome. Come vedesi, le due tavole hanno per soggetto S. Pietro. La prima, che si trova nel Louvre a Parigi, è nel catalogo attribuita a Taddeo Bartoli. La seconda, che fa parte della Collezione Chiaramonte Bordonaro a Palermo, porta anch'essa una erronea attribuzione a Francesco Traini. Nel colore e nella forma queste pitture rivelano entrambe le più indiscutibili caratteristiche dello stile di Lippo, per cui ogni altro commento su questo soggetto sarebbe inutile.

San Pietro - Lippo Memmi
Collezione Chiaramonte Bordonaro - Palermo.
Fot. Alinari.

San Pietro - Lippo Memmi
Galleria del Louvre - Parigi.

E poichè ci stiamo intrattenendo di Lippo Memmi, vorrei richiamare l'attenzione del lettore su due altri dipinti, finora sconosciuti, di questo prezioso artista: l'uno, una squisita Madonna col Bambino incorniciata in un bellissimo reliquiario appartenente a Mr. Bernhard Berenson, l'altro ancora una caratteristica Madonna col Bambino assai affascinante ed eseguita con rara finitezza tecnica. Una bella cornice policroma dell'opera rinchiude questa fine pittura, la quale, ultimamente, è passata da mani private in Siena in quelle di Mr. C. Fairfax Murray.

Alcuni Sassetta inediti

Nel Museo Cristiano in Vaticano ho trovato, fra le pitture, non meno di quattro opere del Sassetta, che finor mai gli erano state attribuite. Sono le seguenti:

Nello scaffale *N,* — senza numero — una bella predella oblunga che rappresenta un santo (Paolo?) tradotto davanti al giudice, composizione di undici figure. La scena ha luogo in un cortile aperto, con ricca architettura romanica. Il giudice seduto su di un trono a baldacchino è circondato da seguaci ed ufficiali. Il santo, accompagnato da soldati, viene presentato al giudice da un ufficiale. Alla dritta, sostenuta da snelle colonne di marmo si apre una graziosa loggia. Il suolo è di marmo a quadretti: di dietro corre la parete a nicchie pure marmoree poggiata su un viale in pendenza, mentre alcuni alberi si staccano sul cielo azzurro.

Nella medesima casella *N,* num. IV, trovasi la tavoletta corrispondente a questa, che rappresenta, in una composizione di ben venti personaggi, lo stesso santo che, legato ad una specie di tavola, sta per essere battuto colle verghe. A sinistra vediamo lo stesso ufficiale, come nel precedente pannello, coi suoi soldati, alla dritta il giudice coi suoi attendenti.

Queste due opere debbonsi classificare fra le più importanti creazioni del Sassetta; per accuratezza di esecuzione, ricchezza di dettagli e vivacità di colori non sono superate da nessun altro suo lavoro, mentre la grande varietà dei costumi semi-classici, e i dettagli architettonici, ne fanno opere di eccezionale interesse. Appartengono ad un' epoca abbastanza tarda.

Scaffale *O,* numero XII. Una piccola predella rappresenta S. Domenico in ginocchio davanti al Crocifisso che sanguina, in un ampio interno gotico. Nello sfondo si scorge il suo studio ed una scrivania. Opera piena di squisito sentimento, eseguita con meravigliosa delicatezza e che appartiene all' epoca migliore del Sassetta. Dipinta circa allo stesso tempo della bellissima adorazione nella Raccolta Saracini a Siena, essa è un vero gioiello dell'arte senese.

Scaffale *R,* num. V. Una grande predella su tavola, che rappresenta Cristo alla colonna, in uno spazioso locale aperto. Alla dritta Caifas si alza sul suo trono e arringa la plebe Ebraica che sta nella corte e guarda dentro con gesti violenti. La predella appartiene al primo periodo dell'attività del Sassetta — nei suoi tipi, nel colorito vivace, brillante, limpido, non è molto lontana dalla primitiva pala d'altare di Asciano.

Di tutte queste bellissime ed importanti tavole, spero di poter presto dare le riproduzioni fotografiche nella *Rassegna d'Arte.*

F. Mason Perkins.

Bibliografia

= **Pierre Gauthiez,** " *Milan* ,, Paris, H. Laurens, édit. 1905. Questa guida, che fa parte della serie *Les Villes d'art célèbres*, è redatta molto frettolosamente.

Non tutti i principali monumenti della città sono descritti ed illustrati, nè delle più notevoli opere d'arte l'autore dà le riproduzioni; il volumetto, pur non volendo avere certamente la pretesa d'insegnare cose nuove, avrebbe però dovuto esser redatto con più serio metodo: anche i piccoli scritti possono servire utilmente alla causa dell'arte e alla sua divulgazione, a patto che rispondano alle esigenze degli studi moderni, e siano al corrente dei nuovi risultati della critica. Così non avremmo voluto veder stampato che Filarete, a Milano, preferì lo stile gotico e le terre cotte al severo stile fiorentino della Rinascenza (le riproduzioni dell'Ospedale Maggiore che accompagnano lo scritto son quelle della parte aggiunta dal Richini che imitò, alla meglio, il Solari); nè che l'Amadeo, quando lavorò alla decorazione della fronte della Certosa di Pavia, aveva già costrutto il monumento a S. Lanfranco, che « l'illustrissimo Ambrogio Preda » è a pena conosciuto per due ritratti, e che è indifferente conoscere se il ritratto femminile dell'Ambrosiana appartenga a lui o ad altri perchè *c'est un beau portrait, voilà tout;* che lo *Sposalizio* di Raffaello è riprodotto alla perfezione dalle cromolitografie, che i due così potenti quadri di Tintoretto di Brera sono invece *deux lourdes machines bouffies d'emphase, noires, âpres*, che Carpaccio è rappresentato con quadri rigidi e pesanti e, incredibile! che *les trésors de Brera ne sont point ses venitiens,* dimenticando Paolo Veronese, Tiziano, i Bellini! che i *due devoti* di Beltraffio sono un *lourd tableau*, che la *Madonna* del Sodoma, pure a Brera, è *fausse, affreuse sous des repeints,* che il Botticelli del Museo Poldi Pezzoli è mediocre e il putto sembra in istato di putrefazione, e molte altre amenità, che rivelano nello scrittore una mancanza assoluta di conoscenza dell'arte nostra. Non abbiamo mai nutrito molta simpatia per le guide di città italiane redatte, quasi sempre frettolosamente, da forestieri, che dei monumenti e dell'arte nostra non possono intuire lo spirito e il carattere. Ma, francamente, questa sfilata inconcludente d'impressioni ingiuste e poco serie non fa onore all'autore, nè alla serie di monografie di cui è parte. M.

= Ha visto la luce in questi giorni una *guida di Spoleto* (1) e della gioconda valle che le si distende ai piedi e dei monumenti sparsi su per la « chiostra dei bei monti » che sovrastano la città. Precedono brevi cenni storici: Spoleto umbra, etrusca, romana, Spoleto sotto l'impero d'occidente, poi capo del ducato omonimo, libero comune, governata dai papi, fino al 17 settembre 1860, giorno in cui fu riunita alle altre sue sorelle italiane.

Segue la guida della città, con un catalogo della pinacoteca, ricca di affreschi staccati, di quadri, di tavole, dello Spagna e della sua bottega, di Tiberio d'Assisi e d'altri pittori umbri, fra cui alcuni quasi del tutto sconosciuti finora alla storia dell'arte come Bernardino Campilli, che ha un affresco rappresentante la Vergine col Bambino, del 1502 (sala I, 9) e Giacomo di Giovanni d'Onofrio (?) probabilmente della bottega dello Spagna, che ha un'Adorazione dei Magi (sala II, 27) molto simile a quella della pinacoteca vaticana proveniente dalla Spineta di Todi e dai più attribuita allo Spagna. Sono pure notevoli una Sacra conversazione a tempera su tavola (sala I, 21) che mi sembra erroneamente attribuita a Lorenzo da Viterbo, ed una Vergine col Bambino su tavola, che ricorda molto la maniera di Antonello da Messina.

La descrizione dei monumenti principali della città è accurata, ordinata e di piacevole lettura; chiude poi il volume un cenno sui dintorni di Spoleto, seguendo le tre grandi arterie che partono o passano da quella città: la via Nursina, la Flaminia e la Tudertina. E sarebbe da augurarsi che tutte le città dell'Umbria seguissero l'esempio dato dal comune di Spoleto, e trovassero giovani valorosi come l'**Angelini-Rota**, per far note agli italiani ed agli stranieri le loro storie ed i loro monumenti quasi ignorati, di cui sono ricche tutte le città, le borgate, i castelli dell'Umbria verde.

Noterò di volo alcune mende e imperfezioni occorse in questa guida. Le iscrizioni riportate nel testo avrebbero dovuto essere trascritte con maggior cura, sciogliendo tutte le abbreviazioni o nessuna, e non alcune sì ed altre no, come è stato fatto per la lapide di fondazione del tempio di S. Gregorio. L'A. crede la cripta di questa chiesa anteriore alla chiesa superiore, mentre la struttura di questa cripta, ed in specie i pilastri quadrati con la colonna innestata in ogni lato, forma di pilastri già evoluta e che non incontriamo mai nell'Umbria prima del XI secolo, ci mostrano essere contemporanea al resto dell'edificio (1079).

Parlando della facciata del duomo l'A. ci dice che « ad una prima occhiata si manifesta subito nella fronte superba l'influsso della Basilica di S. Francesco d'Assisi » la quale però fu costruita molte decine d'anni dopo il duomo spoletino: meglio avrebbe detto che risente dell'architettura del duomo di Assisi (1140) col quale ha molte analogie.

Sullo stipite sinistro della porta maggiore del duomo, intorno ad una figurina di violinista scolpita fra i racemi, v'è graffito un nome, e l'Angelini-Rota scrive: « qui è la firma dell'autore GREGORIVS MELIORANTIVS ». Ora l'iscrizione dice invece « MELIORANZIO » con la zeta cioè, e in volgare, e riporta a questo proposito l'erroneo giudizio del Grisar (1) che fa di questo Gregorio Melioranzio l'autore degli splendidi ornati della porta del duomo e il capo scuola dei marmorarii umbri del XII secolo, mentre altri non è che . . . un suonatore di violino, il cui nome fu graffito con un chiodo, da qualche burlone, attorno a quella figurina, come dimostrerò in un prossimo lavoro (2).

Della chiesa di S. Giuliano a Monteluco ci dice che rimonta all'XI secolo, che gli ornamenti *frammentarii* della porta sono del IV, e infine che le colonne, che dividono l'interno in tre navi, sono del VI secolo! Un più accurato esame dei caratteri stilistici, sia architettonici che scultorii avrebbe certo convinto l'A. che questo monumento è tutto del XII secolo, del 1150 circa, tempo in cui la chiesa fu consacrata.

Di S. Pietro presso la città, uno dei più interessanti monumenti romanici d'Italia, l'Angelini-Rota dice che « non fu mai chiesa cattedrale come si crede e si è creduto generalmente » mentre il Fontana (3) ci informa che Andrea vescovo di Spoleto, decretò nel 1067 che la cattedrale episcopale di S. Pietro fuori delle mura fosse trasferita in quella ducale di S. Primiano, dedicandola a Santa Maria Vergine Assunta, e questo decreto ci è confermato da una bolla di Alessandro II, data da Narni il 17 febbraio 1067, riportata dallo stesso Fontana (4).

Noto ancora che le due porte laterali di questa chiesa non furono « aggiunte in un restauro del secolo XIV » ma sono sicuramente coeve alla principale, e similissime a quella di S. Ponziano, pure del sec. XII. Così non direi la chiesa di S. Paolo fuori le mura, rinnovata secondo lo stile di Giovanni da Gubbio, il maestro del duomo d'Assisi, ma troverei in Spoleto stesso e nella vicina S. Pietro l'ispirazione per quella architettura. Uscendo poi da Spoleto noterò che le porte della famosa chiesa del S. Salvatore o del Crocifisso non sono, come crede l'A., seguendo il Grisar, una imitazione classica del sec. XII, ma debbono riportarsi al IV o V secolo, come credono il Cattaneo, il De-Rossi, l'Hübsch e il Mothes. Così non credo attendibile l'opinione del Grisar, seguita dall'A. che cioè le sculture del tempietto del Clitunno si debbano ai marmorarii Umbri del XII secolo, ma, con l'Holste e il De-Rossi, le ritengo opera dei primi secoli cristiani, mentre il timpano di S. Pietro di Bovara è certo una scultura medioevale di Atto, ispirata dalle eleganti volute del tempietto del Clitunno.

Piccole mende queste, che speriamo di veder corrette in una prossima edizione. UMBERTO GNOLI.

(1) G. ANGELINI-ROTA, *Spoleto e dintorni,* edito a cura del Municipio dallo stab. Panetto e Petrelli, Spoleto 1905.

(1) *Una scuola classica di marmorarii medioevali.* In *Nuovo bullettino d'Archeologia Cristiana,* n. 12, p. 42, Roma, 1895.
(2) *L'Architettura romanica nell'Umbria.* Di prossima pubblicazione.
(3) FONTANA PAOLO, *Descrizione della chiesa metropolitana di Spoleto,* Spoleto, 1848, pag. 11.
(4) L. c., pagina 99, lettera B.

La presente Rassegna è stampata su carta della Ditta AMBROGIO BINDA & C. di Milano

MENOTTI BASSANI & C. Editori — BATTISTA BIASSONI, *responsabile.*

Continuazione della Bibliografia.

= L'architetto **Arturo Pettorelli**, già noto agli studiosi per altre ricerche diligenti e acute sull'arte medioevale, pubblica un interessante opuscolo sull'*Arca del secolo XV nella cattedrale di Borgo S. Donnino* (Note e rilievi, 1905, Borgo S. D. Tip. Mattioli). Le ricerche del Pettorelli confermano che la nota arca che si vede (sarebbe forse più esatto dire non si vede, tanto il luogo in cui giace è oscuro e disgraziato) addossata al muro, stretta fra le pareti in un sotterraneo presso la cripta del Duomo di Borgo S. Donnino, fu costrutta intorno al 1488, come aveva notato F. Malaguzzi Valeri nella monografia l'*Amadeo*, nella quale la tomba di Borgo S. Donnino è descritta e riprodotta come opera dei Cazzaniga e di un loro rozzo aiutante. Il Pettorelli, confrontando questi bassorilievi con quelli delle tombe Brivio e Della Torre, che si attribuiscono a Tommaso Cazzaniga e che gli sembran superiori, è indotto a concludere che il sarcofago di Borgo S. D. appartenga a più modesto scultore della scuola dell'Amadeo e tuttora ignoto. Convien tuttavia ricordare che lo stile e l'attività del Cazzaniga non possono essere fissati con precisione per la mancanza di opere sicure o eseguite per intero da lui. La tomba Brivio infatti fu eseguita in unione a Benedetto Briosco e per di più il lavoro era già stato *inchoatum* da Francesco Cazzaniga; e alcune figure attribuite ai Cazzaniga, oltre le ricordate e specialmente quelle di due pilastrelli nel Museo Archeologico di Milano, posson ben esser messo a pari delle migliori (che purtroppo son nei lati nascosti del monumento) dell'Arca di San Donnino nella quale la cooperazione di due artisti sembra abbastanza a noi chiara. Benchè quest'ultima non sia certamente una grande opera scultoria l'autore ha ben ragione di esprimere il desiderio che sia tolta dal luogo dove si trova e che l'arca del santo ritrovi il posto originale, il tiburio, pel quale l'artista la ideò e dove le tributò incensi il pietismo di tante generazioni. L'opuscolo del Pettorelli è corredato di molte illustrazioni dovute all'autore, in luogo delle riproduzioni dirette che sole potrebbero servire allo studio oggettivo, ma che in questo caso, data la oscurità del luogo e la ristrettezza dello spazio sarebbe stato impossibile ottenere. Ad ogni modo gli studiosi saranno grati al Pettorelli di aver portato un nuovo notevole contributo, con diligenza di indagini e serenità di giudizi, alla storia della scultura Lombarda del Rinascimento, troppo negletta per lo passato dal pubblico e dai critici benchè tanta vigoria di forme e così fresca ispirazione di concetti la informino.

= Il tenente colonnello del Genio cav. **Lodovico Marinelli**, continua a illustrare le rocche di Romagna. Dopo aver descritte quelle di Forlì e d'Imola, si è dedicato allo studio della *Rocca di Ravenna* e ha pubblicato il risultato delle sue ricerche nel volume XXIV degli *Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia Patria per la Romagna*. Egli ne tesse anzitutto la storia, per molto sulla scorta di documenti inediti risalendo all'esordio del 1456, quando il Doge Francesco Foscari ne incaricò della costruzione Giacomo Corner e Vitale Lando. Ricorda che, per far posto alla costruzione e dar materiale alle sue fondamenta, fu demolita la chiesa di S. Andrea dei Goti. La prima pietra fu solennemente messa nel 1457 e il lavoro procedè spedito, tanto che nell'anno seguente si parlava già di preparare l'alloggiamento dei soldati dentro la cittadella. Poco dopo è nominato un Pietro da Piemonte orefice, incaricato di fabbricare le bombarde.

Per gran tratto a levante furono utilizzate le antiche mura della città. Di nuova costruzione furono invece il ridotto e le cortine di mezzogiorno e di ponente.

La sua storia non manca di curosità; anzi ad episodi di guerra, alterna storie d'amore che valgono ad accrescerle un interesse, a così dire, romantico. Uno scrittore meno rigoroso del Martinelli se ne sarebbe prevalso per *colorire* la sua narrazione. Egli procede invece serrato e sicuro, e si diffonde a ricercarne la parte sostenuta durante la celebre battaglia del 1512. Ricostruisce quindi nel testo e in diversi accurati disegni la forma originaria della rocca e ne tesse la storia delle modificazioni che, del resto, non furono rilevanti. Fra gli artefici il più notevole è Giovanni di Francesco della Massa, *protomagister del lavoriere* (1459), certo una stessa persona col mastro Giovanni, ingegnere, figlio di Franceschino di Massa Fiscaglia, ricordato in un atto del 4 ottobre 1460. Il Marinelli raccoglie infine i nomi dei castellani, tutti scelti tra le più cospicue famiglie veneziane.

Questo lavoro sulla *Rocca di Ravenna*, accostato a quelli sulle rocche di Forlì e d'Imola, fa vivamente desiderare che l'autore estenda le sue ricerche e i suoi studi alle altre consimili costruzioni della Romagna.

= **F. Malaguzzi Valeri** nel num. I di *Ars et tabor* (già *Musica e musicisti)* dello stabilimento Ricordi a Milano, pubblica un articolo su *Guercino disegnatore* con disegni inediti della Pinacoteca di Brera.

= L'on. **Felice Barnabei** ha pubblicato nella *Nuova Antologia* il suo dotto e interessante discorso pronunziato a San Marino per l'inaugurazione del monumento dell'insigne archeologo Bartolomeo Borghesi.

= Ragguardevole contributo alla storia delle arti nelle Marche è dato dal prof. D. **Cesare Annibaldi**, col volumetto *Illustrazione di alcune opere d'arte in Jesi*, edito a Castelplanio, nel quale riproduce diverse descrizioni o ricerche dovute a suo zio Mons. **G. Annibaldi**. Vi si tratta del Signorelli, del Lotto, del Crivelli, dell'Agabiti, ecc.

= Il prof. **Giulio Natali**, ha dato notizia della Mostra d'arte antica marchigiana tenuta a Macerata nella *Italia Moderna* (III, XXXVI) e nel giornale dell'*Esposizione* stessa.

= **Evelyn**, una gentile e colta signora che abita Firenze e ama profondamente l'antica arte italiana, ha ora pubblicato, coi tipi del Solmi di Milano, un magnifico volume di *Conversazioni Artistiche illustrate per la Gioventù*, precisamente sugli *Antichi pittori Italiani*. La bontà delle osservazioni critiche, l'intelligenza estetica delle opere vanno unite alla piacevolezza della forma letteraria.

= E' stato pubblicato il *Catalogo della mostra di Belle Arti alle Marche* (Macerata 1905). Quantunque uscito un po' tardi, per chi se ne voleva giovare nella visita della Mostra, resta pur sempre un prezioso, diffuso e ragionato inventario delle opere esposte.

= La Biblioteca dell'apprezzata *Rivista d'Arte* fiorentina si è iniziata con un dotto, importantissimo e bene illustrato lavoro di **Antonio Munoz** intorno ai *Codici Greci miniati delle minori Biblioteche di Roma*. (Firenze, Alfani & Venturi editori, 1906.

= **A. Cavagna Sangiuliani** nell'*Emporium* di novembre u. s. inserisce un articolo, con illustrazioni « *Antichi ricordi marmorei di professori dell'Ateneo Pavese* », ma senza entrare nell'esame critico dei monumenti per la ricerca della loro paternità artistica come sarebbe stato desiderio degli studiosi.

= *Per l'isolamento del Duomo di Cremona*, pubblica un opuscolo, elegantemente stampato dall'editore Luigi Battistelli in Milano, l'arch. **Ettore Signori** che, pieno d'entusiasmo per il maggiore monumento della sua Cremona, addita il modo di procedere all'isolamento di quella cattedrale liberandola dalle deturpazioni che ora l'avvolgono; allo scritto seguono alcune tavole che contribuiscono a far ritenere che il progetto da lui proposto — e che dovrebbe trovare largo appoggio — sia il migliore per la risoluzione dell'importante problema.

= *Avanzi e ruderi*, Ing. **C. Selvelli**, Verona-Padova, Drucher, 1905. Sotto questo titolo l'Autore riunisce in un opuscolo, nitidamente stampato e corredato di alcune illustrazioni, parecchi scritti, già da lui pubblicati in giornali o riviste. Lo si potrebbe chiamare un resoconto od una relazione su certi monumenti, quale il Palazzo dei Consoli di Gubbio, il Teatro Romano di Fano, costrutto secondo una iscrizione fra il 700 e il 712 di Roma, il Palazzo Malatesta di Fano, eretto nel 1421 da Pandolfo e destinato a divenire museo di questa città, e la Loggia Carrarese di Padova, facente già parte della Reggia che sorse colà per volere di Ubertino da Carrara. Chiude la serie di tali monografie un esame critico del libro di Cornelio Budinich sul Palazzo Ducale di Urbino.

PREMIATO STABILIMENTO LEGATORIA

TORRIANI & C.

SUCCESSI A NATALE BRUSA

4, Via Bossi - MILANO - Via Bossi, 4

LEGATURE D'OGNI GENERE DI PREMIO E REGALO, ARTISTICHE E COMMERCIALI

LEGATURE PER LIBRERIE, D'USO PRIVATO E SCOLASTICO

Album per Fotografie e Cartoline — Scatole e Cartelle per Uffici e Amministrazioni.

Alberto Grubicy

GALLERIA d'ARTE MODERNA

MILANO

Piazza Castello ⚜ ⚜ Largo Cairoli, 2

La Galleria

ALBERTO GRUBICY

è anche editrice delle opere degli artisti di cui possiede gli originali e vende quindi le riproduzioni in fotografia, fotoincisione ed acqueforti delle opere di:

G. SEGANTINI e dei figli Gottardo e Mario
di **GAETANO PREVIATI - TRANQUILLO CREMONA**
CARLO FORNARA - A. TOMINETTI
CESARE MAGGI - ADOLFO MAGRINI

IMITAZIONE GOBELINS

Stampe a Colori ad Olio Inalterabili

su Tele Panama - Tessuto Arazzo

Madonna col bambino, del Murillo	70×100	tela panama	L. 10,—
Mater purissima, di D. Morelli	60×100	» » »	10,—
» » »	60×100	in tess. arazzo »	20,—
» » »	56×70	tela panama »	6,—
Madonna degli Olivi - Barabino	40×70	» » »	5,—
» del Rosario »	50×70	» » »	5,—
Autoritratto Lebrun	50×70	tela panama	L. 5,—
Giovane donna, del Giuliano	50×70	» » »	4,—
Giovinetta sorridente, del Vinci	50×70	» » »	4,—
Ritratto di Carlo Marx	50×70	» » »	6,—
Madonna della Guardia	50×70	» » »	5,—

Dirigere commissioni e vaglia alla Ditta

MENOTTI BASSANI & C. - Milano, Via Castelfidardo 7-9.

TRY HERE WATERMAN'S IDEAL FOUNTAIN PEN

WE DESIRE TO PLEASE
OUR PRICES ARE UNIFORM TO ALL ALIKE

In ITALIA presso **L. C. Hardtmuth** - *Milano, Via Bossi, 4*

La presente Rassegna è stampata con Inchiostri della Casa CH. LORILLEUX & C.

Anno VI - N. 3 Milano: Marzo 1906

RASSEGNA D'ARTE

DIRETTA DA
GUIDO CAGNOLA E FRANCESCO MALAGUZZI-VALERI

Sommario:

BERNHARD BERENSON: Le pitture italiane nella raccolta Yerkes lasciate di recente al " Metropolitan Museum ,, di Nuova-York *(con sette incisioni)*. — AMBROGIO ANNONI: Per la Milano Artistica, L'oratorio di S. Rocco presso la Simonetta *(con cinque incisioni)*. — GUIDO CAGNOLA: Intorno a due dipinti di Filippino Lippi *(con due incisioni)*. — PIETRO TOESCA: Un dipinto di Gaudenzio Ferrari *(con una incisione)*. — A. BALLETTI: Un'opera minore smarrita di Prospero Clementi? *(con una incisione)*. — CARLO GAMBA: Una tavola di Melozzo da Forlì *(con due incisioni)*. — GIUSEPPE SORDINI: Di alcuni monumenti spoletini. — WILHELM SUIDA: Ancora del quadro di Pietro Lorenzetti a Santa Lucia dei Magnuoli in Firenze. — Bibliografia. — Cronaca.

Abbonamento annuo:

per Milano L. **10**
nel Regno „ **12**
per l'Estero „ **15**

Direzione e Redazione
Via Cusani, 5
Amministrazione
Via Castelfidardo, 7
MILANO

EDITORI MENOTTI BASSANI & C. - MILANO
7-9 — Via Castelfidardo — 7-9

Un numero separato L. **1.25.**
Un numero arretrato » **1.50.**

Conto corrente colla Posta.

CRONACA

Roma. — Gli ultimi scavi in Italia.

Ecco le notizie ufficiali sugli ultimi scavi eseguiti in Italia.

Nel comune di Pozzuoli o nell'antico territorio cumano, si scoprì una tomba sulla quale fu posata per coperchio una lastra di tufo, rotta in due pezzi. Vi è incisa una iscrizione greca arcaica, che tra le arcaiche cumane è stata giudicata la più importante pel contenuto, presentando la testimonianza più antica relativa alla diffusione del misticismo orfico e bacchico nel mezzogiorno d'Italia, e riportandoci non oltre la metà del V.° secolo avanti Cristo.

A Francavilla a Mare in contrada *La Piana* si scoprirono circa venti tombe a inumazione, scavate in piena terra e rivestite di rozze lastre tufacee. Una sola era costruita con tegoloni a due spioventi. I pochi oggetti di suppellettile funebre che furono salvati dalla distruzione consistono in fittili di arte campana a vernice nera e rossa. Si dissero scoperti nello stesso sepolcreto due collane di bronzo con ornati a triangolo ed a cerchietti impressi. Presso il luogo ove avvennero le scoperte si aprono due corridoi sotterranei con volta a botte di solidissima muratura in direzione parallela, comunicanti fra loro mediante aperture elicoidali, i quali dovettero essere destinati a conserve d'acqua.

In Taranto nel giardino dell'Istituto denominato Maria Immacolata è tornato in luce un pavimento a mosaico, a decorazione geometrica con quadro nel centro, formato da una lastra di africano, contornato da *Opus sectile*.

Nuove scoperte si ebbero nella necropoli Tubertina e precisamente a pochissima distanza dall'abitato di Todi, e a nord-est di esso, in vicinanza delle attuali mura urbane che sono di costruzione medioevale.

Facendosi quivi i lavori per l'apertura della fogna, si scoprirono due sarcofagi formati con lastre di travertino, e con coperchi della stessa pietra originariamente in un sol pezzo, rotti poi per il peso della terra soprastante franata. Gli oggetti del corredo funebre, e specialmente i fittili di arte etrusco-campana, fanno attribuire queste tombe al periodo della maggiore floridezza di questa città, fra il III ed il II secolo avanti Cristo.

Nel comune di Ripalta Nuova, circondario di Crema, nel territorio dell'attuale provincia di Cremona, nella località denominata *Dosso*, in occasione di lavori agricoli furono messi dall'aratro a fior di terra insieme a una lastra di ferro parecchi frammenti di fittili, delle forme che si incontrano tra i corredi funebri delle tombe galliche-romane della regione.

Il prof. Patroni che esaminò quei frammenti riconobbe in essi i resti di suppellettile funebre di varie tombe gallo-romane, che trovano perfetta somiglianza con quelli della necropoli di Verdesiacum.

Roma. — In Vaticano.

Si annunzia che le Direzioni dei Musei e delle Gallerie Vaticani procederanno al riordinamento dei quadri, nei nuovi locali sotto la biblioteca, scegliendo, nelle tavole e nelle tele che finora non furono comprese nella Pinacoteca (ma che trovansi in varie parti dei Sacri Palazzi), alcune opere importante degne di essere aggiunte alla Biblioteca stessa.

Se ne toglierebbero le meno pregevoli, sostituendovene altre più celebri, e probabilmente vi si trasferirebbero alcune delle più belle fra quelle che sono nel Museo Cristiano Lateranense, dove trovansi diversi dipinti del Crivelli, fra cui la famosa *Madonna in trono*.

La nuova Pinacoteca avrebbe un ingresso separato che dalla Zecca conduce al Museo, oltre i passaggi interni con la Biblioteca ed il Cortile della Pigna.

Causa principale del trasferimento della Galleria è il pericolo delle grandi conserve d'acque soprastanti ai locali in cui è attualmente posta.

I lavori nelle nuove sale sono già iniziati e tutto fa credere che riusciranno a creare a tanti capolavori una sede conveniente e decorosa.

Firenze. — Un dono al museo archeologico.

Il conte Premoli ha donato al Museo nazionale archeologico di Firenze un prezioso monumento dell'Etruria. Trattasi di un grande vaso cinerario di pietra alto circa un metro e composto di vari pezzi smontabili. Il recipiente per le ceneri è decorato a rilievi con un giro di figurine rappresentanti le prefiche che rimpiangono il morto, mentre quattro protomi di draghi si elevano sulla cima dell'urna. Il coperchio scolpito ad ideografia di un gran nastro, sostiene nel centro una figura di donna ammantata, che il direttore del Museo di Firenze interpreta come l'immagine della notte e dei morti della etrusca Thuflutha o Tifanati.

La dea ha il manto stellato e porta al collo una collana ad imitazione di quelle d'ambra in uso nel secolo VII a. C., ma con uno scarabeo nel bel mezzo, il quale accenna all'idea della resurrezione, ed ha intorno ai fianchi una cintura formata da una serie di spirali corrispondenti a quelle così frequenti nelle tombe della prima età del ferro. La rappresentazione di questa cintura ha importanza perchè in modo indiscutibile dimostra l'uso a cui servivano le suddette spirali nella toeletta della morta.

Firenze. — Una cattedra di Storia dell'arte in Seminario.

Per iniziativa di Monsignore Mistrangelo, arcivescovo di Firenze, è stata istituita nel seminario di Cestello una cattedra di Storia delle Belle Arti.

Le lezioni saranno tenute due volte il mese dal padre Perretti, domenicano, noto per erudite pubblicazioni sulla Storia dell'Arte.

A queste lezioni potrà intervenire tutto il clero.

Saranno illustrate con proiezioni. Quando si pensi alla ignoranza, in fatto d'arte, del nostro clero che pure è depositario di così gran parte del nostro patrimonio artistico è ad augurarsi che l'esempio sia seguito in tutti i seminari d'Italia.

Perugia. — Per l'esposizione d'arte antica umbra.

Il giorno 19 ottobre si sono adunati moltissimi cittadini per nominare il Comitato esecutivo per la prossima Esposizione. Presiedeva il conte Valentini, il quale dopo un breve discorso ha ceduto la parola al prof. Scalvanti che ha letto una interessante relazione del lavoro preparatorio fatto dal Comitato promotore. Si ha la ferma sicurezza che l'Esposizione riuscirà un raro avvenimento artistico, poichè vi saranno raccolti tutti i capolavori dell'arte umbra antica. L'on. Fani, rendendosi interprete dei sentimenti degli adunati, dopo che erano cessati gli applausi, ha ringraziato i promotori del lavoro fatto ed ha proposto che il Comitato promotore addivenisse Commissione esecutiva con facoltà di aggregarsi tutte quelle persone che riterrà opportuno. Così per acclamazione è stato eletto presidente il conte cav. dott. Luciano Valentini, ed a membri i prof. Francesco Guardabassi, Oscar Scalvanti, Francesco Moretti, Guido Oddoni, il dott. Romeo Gallenga Stuart, monsignor Faloci-Pulignani e l'ing. D. Viviani. L'Esposizione si terrà nel palazzo comunale, che ha tutta la magnificenza necessaria ad accogliere i preziosi cimelii da esporre all'ammirazione del pubblico.

Siracusa. — Restauri ad un palazzo medioevale.

A cura della Direzione del R. Museo di Siracusa, di cui è a capo l'illustre prof. Paolo Orsi, sono stati iniziati i lavori di restauro al palazzo medioevale Bellomo, secondo il progetto e le norme dettate dall'ufficio regionale pei monumenti della Sicilia.

Già si sono ripristinate le due trifore nel prospetto, distrutte nel '700, e si è ricomposto tale qual'era il grande salone di rappresentanza.

L'edificio, appartenuto dapprima alla nobile famiglia Bellomo, e poscia al monastero di San Benedetto, è destinato ad accogliere nelle sue vaste ed artistiche sale le collezioni d'arte che oggi stanno a disagio nei locali del R. Museo Archeologico.

L'opera di restauro, compiuta finora in grandissima parte col concorso del Comune, di vari Enti e di cittadini benemeriti, promette di riuscire felicemente, restituendo in tal guisa al patrimonio artistico nazionale uno dei più interessanti monumenti della Siracusa medioevale. E. M.

RASSEGNA D'ARTE

ANNO VI. MILANO - Marzo 1906 N. 3

Le pitture italiane nella raccolta Yerkes

lasciate di recente al "Metropolitan Museum„ di Nuova-York.

Il famoso magnate delle ferrovie, Carlo Yerkes, morì alcune settimane fa, lasciando al Museo Metropolitano di Nuova-York la sua collezione, valutata cinque milioni di dollari. Tappeti orientali, fra i più preziosi del mondo, ne formano la parte più importante, però non mancano le pitture di scuole e di epoche diverse. Qui io mi limiterò a

A. Solario - *Raccolta Yerkes - Nuova York.*

una rassegna della parte meno importante del legato, dei dipinti italiani, dove scopriremo almeno un'opera di non piccolo interesse per gli studiosi di quest'arte.

Non faremo che menzionare brevemente i più fra di essi. La Madonna con S. Elisabetta e il S. Giovannino, che porge un uccellino al Bambino il quale si ritrae timoroso (N. 163), ascritta a Raffaello, ci sembra una copia fatta nel XVIII secolo di qualche dipinto raffaellesco. La testa di un uomo con berretto nero e penna bianca, attribuita al Pinturicchio (N. 146), conserva così poco di originale sotto i recenti restauri falsificatori, che sfida ogni giudizio, sebbene possa essere di autore appartenente all'Italia settentrionale. Bisogna dire che un cieco guidasse un altro cieco nell'acquisto di simili opere!

L'abile artista Pier Francesco Fiorentino si ritrova bene spesso nelle raccolte americane, sebbene naturalmente giammai sotto il suo vero nome: egli era molto fecondo perchè non perdeva mai il tempo nell'inventare ma si accontentava di imitare e aggiustare i lavori di uomini superiori a lui, anzi ben di rado tentava qualcosa di più ambizioso che copiare dipinti nella cerchia di Fra Filippo; le sue copie, come ormai tutti sanno, sono preziose per le finissime qualità di colore, di apparenza e di dettaglio. Esse prendono alle volte lo splendore dello smalto senza avere di quella sostanza la lucentezza e il riflesso disturbatore.

Un capolavoro di tal genere lo si può vedere nella collezione Yerkes (N. 158) in una Madonna col Putto di contro a una siepe di rose, imitazione abbastanza fedele di un originale di « Compagno di Pesellino » appartenente al signor Bracht di Berlino. Naturalmente il quadro di cui parliamo non passa per un Pier Francesco e trovasi in catalogo nientemeno che sotto il titolo del Verrocchio.

A. Solario - *Raccolta Ch. Sedelmeyer - Parigi.*

Botticelli è un nome dato ad innumerevoli dipinti nelle gallerie fra Berlino e Boston e più in là, ad oriente o ad occidente: forse nessun altro nome italiano, eccetto quello di Paolo Veronese, venne più erroneamente applicato. Mr. Yerkes si sarebbe stimato da meno di se stesso se non avesse creduto di possedere un esemplare di questo raro maestro fiorentino; pur troppo però il tondo (N. 91) che porta il nome di Sandro

Andrea di Bartolo - *Raccolta Yerkes* - Nuova York.

non è che una pallida e legnosa copia di quello notissimo nella Galleria Nazionale di Londra, neppur esso certamente del Botticelli. Abbiamo invece una pittura molto migliore nel ritratto di una giovane donna seduta al tavolo e che leva gli occhi da un libro aperto. Sebbene lavoro caratteristico del Pontormo, fu attribuito al suo discepolo immeritatamente più noto di lui, al Bronzino. È ascritta al Luini una Madonna con SS. Caterina e Dorotea, un povero e provinciale lavoro milanese. Il proto-impressionista, Francesco Guardi, è rappresentato da un'ampia e vivace veduta di Rialto e da due piccole scene delle isole.

Avendo finito con questi, parlerò ora di quattro dipinti, di non maggiore importanza per sè stessi, ma scientificamente più interessanti dei precedenti. Sono opere di Cordegliaghi, Solario, Andrea di Bartolo e di un falsificatore camuffato da Ghirlandaio.

Il Cordegliaghi (N. 185) reca la Madonna col donatore di profilo e porta la firma ANDREA C. A. DISCI. IOVANIS BELINI P. Se non fosse per tale iscrizione, confesso che non avrei mai sognato che questa liscia, molle, ma pur piacevole tavoletta potesse essere altro che una replica, colla variante del donatore, della Madonna del Previtali appartenente al Dr. Frizzoni. Forse l'interesse di questa pittura è personale, poichè mi ha condotto a una conclusione alla quale io, insieme ad altri, tendevamo da tempo, e cioè che il Cordegliaghi e il Previtali costituissero una stessa persona. Non solamente l'opera loro non si distingue, ma essi hanno pur simile il modo di firmare, usando di abbreviazioni e insistendo sul particolare dell'essere discepoli di Giovanni Bellini. Per quanto mi ripugni di differire su questo p[illegible]to dal Morelli, maestro a tutti noi, non posso più dividere la sua teoria circa alle personalità distinte del Cordegliaghi e del Previtali.

Di Andrea Solario v'ha qui l'Annunciazione (N. 88) già posseduta da Mr. Kay, esposta nella mostra del *Bur-*

Bartolo di m.o Fredi - *Accademia di B. A., Siena.* *Fot. Lombardi*

lington Fine Arts Club nel 1899 firmata e datata: ANDREA DE SOLARIO F. 1506. In quel tempo sorsero, circa alla sua autenticità, dubbi cagionati dal carattere straordinariamente romantico del paesaggio, ma più tardi nuovi studi su questo capolavoro dispersero dalla mia mente ogni dubbiezza. Oggi dunque non esito di proclamare questa Annunciazione come una delle poche opere fra le più belle di un pittore il quale, forse perchè l'arte sua sentiva non meno del veneziano che del milanese, come appare evidentemente qui dall'ovale Alvisesco e dal sentimento Lottesco della Vergine, è uno dei due o tre più ammirevoli maestri ambrosiani (1).

Per lo studioso il lavoro italiano più notevole nella collezione Yerkes è una pala che ci rivela una nuova personalità artistica. Rappresenta l'Assunta, trattata con quella sontuosità, quella ricchezza elaborata e ornamentale di cui l'arte senese ci porge frequenti esempi, e fra cui il più grandioso è il capolavoro di Matteo, una meraviglia di disegno imaginativo, passato dal *Monistero* di Siena alla Galleria Nazionale di Londra. Il lettore può vedere dalla unita riproduzione che, se questa pittura non avesse firma, saremmo indotti a collocarla molto vicino a Bartolo di Fredi, poichè richiama con tanta evidenza alla memoria l'identico tema trattato da Bartolo nella ancona della Accademia di Siena, e i tipi e i contorni suggeriscono pure lo stesso artista. Per fortuna il dipinto di Nuova-York è sottoscritto e la parte della iscrizione che più ci interessa dice: ANDREA DE MAGISTRI FREDI DE SENIS PINXIT . HOC OPUS FECIT FIERI DOMINA HONESTA UXOR IOANI PALAMIDES DE URBINO.

Collezione Fr. Lathrop - Nuova York - Ignoto lucchese.

Questi dunque è quel figlio di Bartolo della cui esistenza noi tutti sapevamo pei *Documenti per la Storia dell'Arte di Siena* del Milanesi, ma del quale non conoscevamo alcuna opera finora, salvo le quattro tavole, una con la sua firma, nella pieve de' SS. Pietro e Paolo a Buonconvento, menzionate dal Milanesi nelle sue ricerche.

Queste tavole però, rappresentanti la Annunciazione colla Maddalena e S. Antonio abate, trovansi mal collocate, in cattiva condizione, come fossero intese a destare poco interesse. Non così il dipinto del Yerkes, che può

(1) Mi si porge qui l'occasione di dire una parola intorno ad una Madonna con quattro donatori, in cui riconobbi di recente la mano del Solario. Appartiene al signor Charles Sedelmeyer di Parigi e forma un'opera tanto interessante, colla Vergine e il Bambino che sentono di Alvise, e i profili femminili del Carpaccio, che i miei lettori saranno al pari di me grati al proprietario di permetterne la riproduzione. E' superfluo voler dimostrare che trattasi di un'opera del Solario, circa del 1493-96.

considerarsi come una delle opere principali della pittura senese.

L'autore, pur mantenendosi fedele alla formula paterna, possiede caratteristiche proprie, che si rivelano in una maggior rilassatezza dei contorni e in una linea più ampia, propria al disegno toscano della fine del secolo. Di qui una leggera rassomiglianza, specialmente notevole negli angioli più bassi, con l'opera di Lorenzo Monaco che, come rilevò il Dottor Sirèn nel suo magistrale lavoro su questo artista di transizione, deve pure aver subito l'influenza di Bartolo. Se però i due donatori nella pittura Yerkes non sono un'aggiunta posteriore, diremo che Andrea si avvicinava a grandi passi alla maniera di Sano di Pietro. Invece nelle tavole di Buonconvento egli si volge piuttosto nella direzione di Taddeo di Bartolo. Sono queste le sole due opere a me note di Andrea: il Brogi, sulla sua autorità, gli attribuisce un affresco rovinato al di sopra della porta della Pieve di San Lorenzo a Merse, che io non vidi mai. Speriamo però che la pubblicazione del quadro di Nuova-York permetta agli studiosi di identificare altri lavori di lui che devono esistere, la sua attività avendo durato dal 1389 sino alla data della sua morte nel 1428.

San Biagio e Santa Lucia - Ignoto lucchese - Marchese A. Mazzarosa - Lucca *Fot. Alinari.*

L'ultimo dipinto nella collezione Yerkes di cui voglio parlare è la testa di donna (N. 138), piuttosto rude ma piacevole, catalogata siccome « Ritratto della propria moglie, del Ghirlandaio ». Trattasi certamente di una falsificazione eseguita in questi ultimi dieci anni, ma io ne faccio menzione perchè essa è una copia falsificata di una pittura di qualche interesse, un tempo presso un antiquario a cui venne da Lucca, e ora nelle mani di un ben noto pittore, Francis Lathrop di Nuova-York. La riproduzione che diamo qui di questo tondo, dove figura una coppia di sposi (il marito, all'ombra dell'imagine protettrice di S. Gerolamo suo santo patrono e della Madonna, guarda devotamente la consorte, rappresentata come S. Caterina), rivelerà allo studioso un singolare miscuglio, sia nei tipi che nelle mani e nei panneggi, di influenze del Ghirlandaio, del Filippino, con una punta di fiammingo. Tali influenze basterebbero a far pensare a Lucca, una città in cui ambedue questi maestri fiorentini lasciarono importanti opere e dove i commerci coi Paesi Bassi recarono molti esemplari di pitture fiamminghe. Gli stemmi sulla cornice ci diranno un giorno i nomi delle famiglie qui riunite, mentre abbiamo già i nomi di battesimo di Gerolamo e di Caterina.

Che cosa tolse a Lucca, tanto feconda nella architettura durante il Medio Evo, di avere propri pittori nella Rinascenza? Interessantissimo problema è questo, poichè sta il fatto assai singolare che nello stesso periodo di tempo la medesima mancanza di notevoli pittori notasi in tutta la Liguria, da Lucca a Genova e al di là. Il simpatico e straordinariamente ben conservato tondo di Mr. Lathrop costituisce quanto quest'arte produsse di più notevole in tutta la Liguria durante la Rinascenza. Un'altra opera esisteva, e spero esista tuttora, in Lucca, nella raccolta del Marchese Mazzarosa, e consisteva dei due lati d'un trittico, di cui la parte centrale scomparve; il santo e i donatori hanno lo stesso carattere che sente di Filippino, del Ghirlandaio e dei Fiamminghi, come nel dipinto di Mr. Lathrop. Un terzo lavoro, sebbene un po' inferiore in qualità e forse posteriore, si può vedere nella Galleria di Lucca: rappresenta la Vergine in trono, fra S. Gerolamo e S. Antonio di Padova a destra, e un santo e una santa alla sinistra.

Non è lecito dubitare che questi tre lavori non provengano dalla stessa mano; essi rivelano una personalità ar-

tistica molto al di sopra della media, un esecutore di alto rango e un artista non inferiore troppo al Ghirlandaio. Speriamo che si facciano negli archivi di Lucca diligenti ricerche e che un giorno ci si riveli il nome e lo stato civile di questo pittore.

BERNHARD BERENSON.

A Vercelli è morto testè l'avvocato Borgogna, appassionato raccoglitore di quadri e insigne filantropo, come dimostrò nel testamento per cui lasciò a quel Comune tutta la sua collezione con 300.000 lire di capitale per provvedere alla manutenzione di essa, e la cospicua somma di L. 700.000 per opere di pubblica utilità e di beneficenza. Grazie al signor P. Masoero, che ci promise di mandarci un suo scritto corredato da illustrazioni, contiamo di poter fra breve far conoscere ai lettori della Rassegna d'Arte *le opere principali dell'interessante raccolta.*

Vergine col Bambino e Santi - Ignoto lucchese - *Pinacoteca di Lucca.* *Fot. Alinari.*

Per la Milano Artistica.

L'Oratorio di S. Rocco presso la Simonetta.

SOTTO il medesimo titolo parlai l'estate scorsa (Vedi la *Rassegna* del luglio e dell'agosto 1905) di alcuni monumenti in Milano che, se non sono dei maggiori, contribuiscono però, col calor dei ricordi e la attrattiva dell'arte, alla suggestività pittorica di questa città, della quale, con grande compiacimento per noi, nè piccola meraviglia per molti pur milanesi, uno straniero recentemente scriveva: « Toujours est-il qu'on passe beaucoup à Milan, et que l'on n'y séjourne guère, qu'on y étudie moins encore. — Elle est bien riche, cependant, elle est opulente en chefs-d'œuvre des siècles, cette ville où la vie persiste, augmente, afflue encore » (1).

Affermazione codesta, sulla quale mi son fermato anche perchè entra nello stesso ordine delle idee che ebbi opportunità di svolgere allora. Senonchè, allora, il mio era un richiamo, un grido, come dicono, d'allarme, pieno sempre di quella fede ottimista che, nonostante tutto, mi fa sperare se non in bene, certo in meglio. Ma oggi . . . oggi il mio è un cenno necrologico.

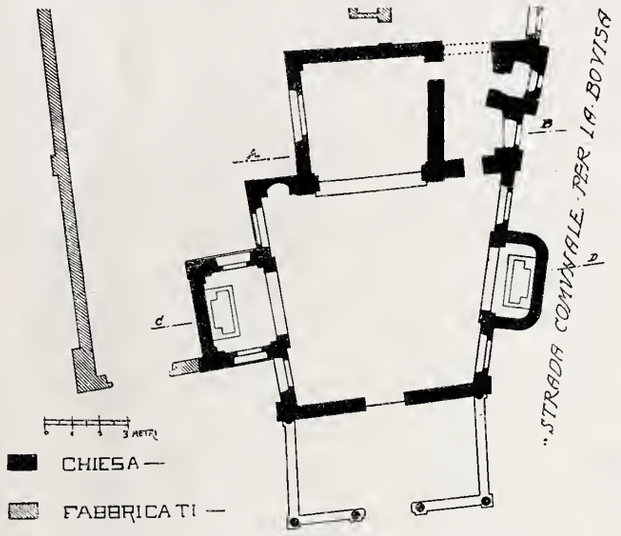
(1) PIERRE GAUTHIEZ, *Les Villes d'Art célèbres* - MILAN - Paris, Renouard, 1905, pagina 4.

Non è un grande monumento quello che il principio del 1906 vede a scomparire in Milano, no di certo. Tuttavia credo bene di far precedere alle brevi note descrittive qualche osservazioncella; appunto perchè il caso è sintomatico e trattasi, un pochino, di questione di principio. Ecco dunque.

Dietro del Cimitero Monumentale, sulla strada che conduce alla Bovisa, è l'oratorio di S. Rocco che forma, come suol dirsi, una macchia pittorica, sul verde dei campi, colla leggiadria del portichetto davanti, e a lato la massa gaia nel cielo dell'umile campanile. È un buon quadretto, e, per noi, che siamo soliti di trovare nel suburbio, non più i campi di biade o messi o verzure, nè le siepi fiorite, ma vasti opificii, comignoli altissimi fumanti una nebbiolina grigia e densa, fa bene alla vista; come fa bene, in un'afosa giornata d'agosto, un soffio d'aria pura. Tant'è: più d'uno tra i giovani pittori lo hanno copiato, ritraendone impressioni e bozzetti non privi di poesia.

Or bene, esso ha avuto la disgrazia di sorgere proprio in mezzo a un cosidetto triangolo ferroviario, cui convergono linee importanti e frequentate assai. Già — si

disse — è in un posto tale da renderne inevitabile la demolizione; è una zona, quella, rovinata, poco accessibile. Quasicchè il povero oratorio si fosse andato lui a ficcare in mezzo alle noie di bivii e posti di blocco e binarii di



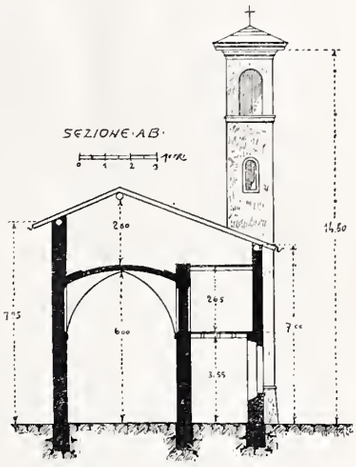
Oratorio di San Rocco presso la Simonetta - *Planimetria.*
Dai rilievi dell'Ingegnere E. Strada.

scorta. Assomiglia un po', codesto, al ragionamento di quelli che si mettono nelle occasioni, per poi, poverini, esclamare: — Vedete, io non ci ho colpa nessuna; come si fa . . . nelle circostanze in cui mi trovavo... — Già; ma andiamo innanzi.

È da sapere che, specialmente in vista dell'aumentato traffico per la Esposizione, l'amministrazione delle

Oratororio di San Rocco presso la Simonetta - *Prospetto.*
Dai rilievi dell'Ingegnere E. Strada.

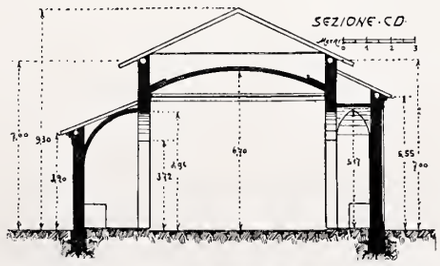
Ferrovie ampliò il servizio della Stazione Centrale dando maggior sviluppo ai magazzini ed officine relative, estendendoli sull'area di quello che fu sino a ieri deposito di locomotive e di carbone. E rimandò questo in apposite costruzioni nel famoso triangolo di S. Rocco. Ma siccome esso è grande, si pensò di approfittare dell'occasione per impiantarvi pure dei binarii di scorta, costituendo così dei ventagli che servissero di sfogo ai non lontani scali-merci. Per di più si progettò nel cuore del triangolo un grande magazzino di panche per trasporti militari, cosa bella e necessaria. Il vero è che tali e tante sono le cose progettate in quel nostro triangolo di S. Rocco, che, per il momento, nemmeno l'ufficio delle Ferrovie sa bene che cosa proprio vi va costruendo o vi costruirà.



Oratorio di San Rocco presso la Simonetta.
Sezione - Dai rilievi dell'Ing. E. Strada.

Tant'è vero che sino ad ora l'oratorio, minacciato di demolizione fin dallo scorso luglio, grazie ad un avviso in proposito del Ministero, continuò a stare in piedi. Ma il bello si è che, in una nota della Amministrazione delle Ferrovie al Municipio di Milano, quella tende a dichiarare come lo sviluppo dato alle opere nel detto triangolo (sì da togliere la continuità della strada alla Bovisa, per il che il Comune ricorreva) sia una logica ed opportuna conseguenza delle conclusioni a cui pervenne la Commissione degli Enti locali. Ed invero: ora è consegnato nella Relazione della Commissione Municipale come si sia venuti nella conclusione di costruire un nuovo scalo-merci (pel servizio a piccola velocità) a nord del Cimitero Monumentale nella località contigua al cosidetto triangolo di S. Rocco.

L'Amministrazione delle Ferrovie continua promettendosi disposta — qualora tale costruzione non si facesse — a rimettere in pristino la località, dove coi lavori presenti si è appunto creduto di iniziare la attuazione della idea da approvarsi. Sarà, tutto ciò, atto di fine avvedutezza; ma a noi preme di far osservare come intanto, per prevenire un lavoro *in fieri*, si demolisca il nostro povero

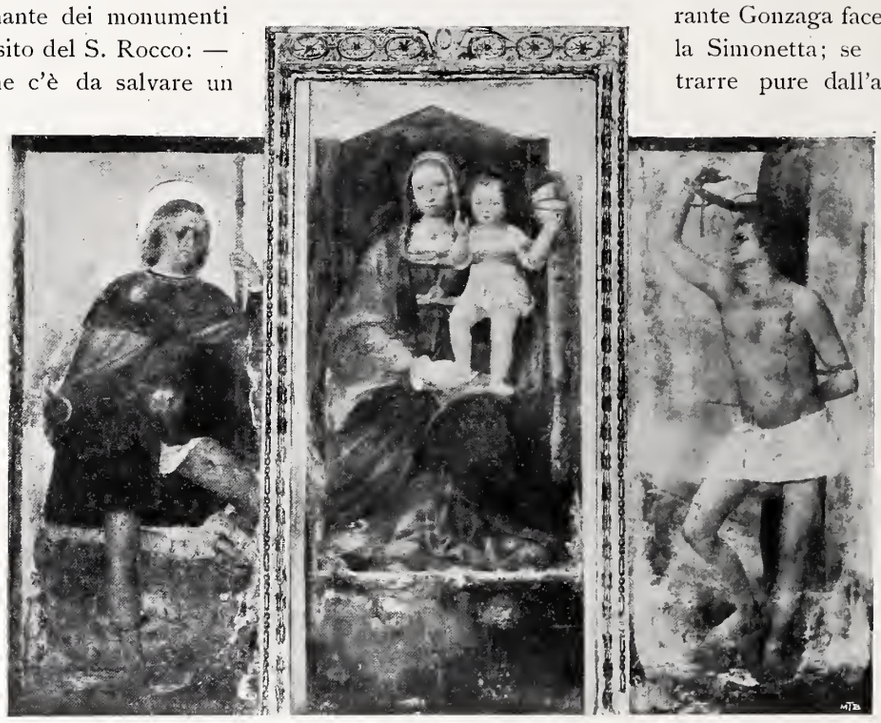


Oratorio di San Rocco presso la Simonetta - *Altra Sezione.*
Dai rilievi dell'Ingegnere E. Strada.

oratorio del cinquecento (conservante pitture luinesche) che per fermo, con tutta la professione di buon volere, l'amministrazione ferroviaria non potrà certo rimettere in pristino!

Ma anche ad un'altra circostanza, più grave, io voglio accennare. Colla costruzione dello scalo-merci nella località contigua al triangolo di S. Rocco, progettata dalla Commissione municipale, pur la Simonetta ha da temere il

piccone. Infatti: — anche questa, col tempo, andrà demolita — soggiungeva calmo l'egregio ingegnere dell'Ufficio tecnico delle ferrovie. — Già — replicavo io in cuor mio — si dirà tra qualche anno: è li in mezzo ai binarii, che anche volendo conservarla non si può proprio. — E quand'anche i novissimi e futuri lavori ferroviarii, estendendosi in altra direzione, non vengano a minacciare la sontuosa villa, molto, tuttavia, essa ha sempre da temere, se parvenza di vero hanno le voci vaghe che di questi giorni ho sentito . . . A me però non toccherà l'appunto che qualcuno, pur amante dei monumenti cittadini, fece a proposito del S. Rocco: — Tutti si accorgono che c'è da salvare un monumento quando già ne è stata decretata la demolizione. — Si potrebbe rispondere che anche noi ci accorgiamo, per un esempio, di avere lo stomaco quando esso non funziona bene. Ma, bando alle scuse, io colgo la parte sostanziale di quella osservazione e a mia volta, ripetendomi, dico: Bisogna amarli i nostri monumenti; ma per amarli bisogna conoscerli.



Nell'Oratorio di San Rocco presso la Simonetta - *Affresco di B. Luini.* *Fot. Tollini.*

Nè più oltre terrò per me qualche appunto ed illustrazione grafica che ero andato raccogliendo della Simonetta, se un sollecito richiamo a questa nostra villa suburbana potrà allontanare il pericolo che la minaccia. Ma spero troppo. Ovvero . . .? Via: *spes ultima dea.* Ma giacchè ho citato una massima latina, sento melanconica ripercuotersi nell'animo mio pur la frase che il Patricolo — nome caro e significativo per chi ami di vero amore i nostri monumenti — esclamava sconfortato: *stat pro ratione voluntas!*

***

Ed eccomi finalmente a dir qualcosa della moritura chiesetta di S. Rocco. Chi ha famigliari i tre volumi caramente preziosi delle *Reminiscenze di Storia e d'Arte nel suburbio e nella città di Milano* non troverà che io qui dica cose nuove; nè mi sembra che ve ne siano. Richiamandole, per l'occasione, non faccio che metterle in luce anche più ampia, specialmente per mezzo delle novissime illustrazioni (1); le quali, almeno, varranno a fermarne il ricordo per chi, come me, è tanto idealista od ingenuo di porre amore in una umile pittoresca chiesetta del cinquecento e nei pochi smunti dipinti che i Luini vi frescarono.

Di una primitiva costruzione pare sia avanzo il piccolo spazio quadrato ai dì nostri faciente da presbiterio; e chissà che la imminente demolizione non possa, almeno, metterne in luce qualche nuova traccia! Poichè l'oratorio che ancora per poco ci sarà dato di vedere risale alla metà del secolo XVI, anzi per l'appunto a quegli anni in cui Ferrante Gonzaga faceva edificare, lì vicino, la Simonetta; se qualche nesso si può trarre pure dall'avere il pronao di codesto oratorio l'arco laterale ribassato così come lo sono quelli della villa. Questo portichetto, coronato da una trabeazione, è a tre archi, con medaglie circolari tra arco ed arco; ed acquista una certa grazia dalle terre cotte delle sagomature. Sotto, i tre dipinti frescati sulla facciata della chiesa, molto rovinati, se non da ritocchi, certo dalle intemperie e da circostanti tinteggiature, appaiono opera dei figli del Luini, Aurelio e Pietro. Rappresentano, o meglio dovrebbero rappresentare, poichè così come sono consunti poco lasciano intravvedere nettamente, una *Pietà* col Cristo tra la Vergine e S. Giovanni; e S. Rocco e S. Sebastiano con angeli offrenti loro le palme del martirio.

Meglio conservato è l'affresco che vedesi nell'interno, sul muro di fondo della costruzione primitiva, benchè malconcio in qualche parte da ritocchi banali e da volgari cornici ed ornamentazioni.

Nel mezzo la Madonna, seduta in trono, tiene in grembo il Bambino Gesù che, in atto di benedire colla destra, sostiene colla sinistra il globo. Stanno ai lati S. Rocco e S. Sebastiano. Viene ascritto, codesto dipinto, a Bernardino Luini e per l'intonazione generale dell'affresco « con toni chiari e pastosi » e per la grazia che abbellisce di soavità i volti e per la dolcezza dell'atto con che la Vergine regge il Bambinello, cingendogli la vita leggermente colla sinistra, mentre la destra ne sostiene con affettuosa premura il piedino ignudo.

Un poco che sia ripulito e liberato dalle goffaggini che lo circondano, eppoi anche nella parvenza del colore, il dipinto riprenderà quella fresca, soave vivezza che pur spira dalla composizione e dall'atteggiamento delle figure.

— *15 gennaio 1906.* —

AMBROGIO ANNONI.

(1) Bene avrei dato una planimetria della località, se i continui mutamenti del piano regolatore in quei dintorni, non avessero reso una tale pubblicazione di poco frutto per ora. Ma noterò che l'ultimo piano regolatore rispetta, almeno *in teoria*, e la Simonetta ed anche rispettava l'oratorio di S. Rocco. Del nuovissimo nulla posso dare poichè appunto in questi giorni s'agita vivissima come non mai la importante questione ferroviaria, e nemmeno all'Ufficio tecnico municipale, con tutto il buon volere, nulla di concreto ancora si può precisare. Certo, tra l'incalzarsi di tanti e sì vitali interessi, potrà sembrar puerìl cosa il preoccuparsi per le sorti di un oratorio antico, o di una villa artistica. Non così pare a chi, come me, ancora un senso di idealità mantenga pur in mezzo e partecipando al febbril moto del vivere odierno; nè così parve agli ingegneri del Municipio e delle Ferrovie, che, benchè in tutt'altre facende affacendati, mi furono cortesi di informazioni e schiarimenti.

Filippino Lippi - *Disegno già nella raccolta Habich a Cassel.*

Intorno a due dipinti di Filippino Lippi

Con quanto sincero rammarico apprendiamo le tristi notizie che da ogni parte ci pervengono di preziose opere d'arte smarrite, derubate o guaste dal tempo, dall'incuria o da imperdonabili vandalismi! In compenso tanto maggior piacere ci arreca la scoperta di un'opera sin qui ignota, la quale viene di un tratto ad aumentare il patrimonio artistico così caro agli studiosi e ai raffinati cultori del bello. Un simile piacere noi lo dobbiamo ora al chiaro direttore della *Wallace Collection* di Londra, Mr. Claude Phillips, che in un interessante articolo pubblicato nel *The Art Journal* (1), narra come da tempo si trovassero nella raccolta di Sir Henry Samuelson, in quella città, due dipinti di Filippino Lippi che non solo non furono mai esposti nelle mostre d'arte italiana così frequenti in Inghilterra, ma non furono neppure mai attribuiti al maestro. Trattasi di due tavole rettangolari, di quelle che soglionsi chiamare pitture di cassone sebbene, osserva il Phillips, il più delle volte non fossero intese a tal fine ma ad essere attaccate alle pareti come ornamento pittorico. Rappresentano: l'una l'adorazione del vitello d'oro, l'altra Mosè quando batte colla verga la roccia e ne fa scaturire l'acqua. Nella prima, nell'insenatura formata da due roccie troppo simmetriche per sembrare naturali, una turba di gente si ravvolge in una ridda affannosa al suono di molteplici, curiosi istrumenti, tendendo le braccia verso un vitello, o piuttosto un toro librato nell'aria in goffo atteggiamento: al di là scorgesi il mare; su un'altura sorgono le tende del popolo ebraico. Nella seconda l'aggruppamento dei personaggi è forse meno felice: essi formano tre gruppi, in uno dei quali sta Mosè inginocchiato contro il masso da cui la sua magica bacchetta fa zampillare l'acqua, alla quale uomini e animali si precipitano per dissetarsi. In entrambe notiamo quegli atti, quelle movenze quasi febbrili, il panneggiare botticelliano e molte altre caratteristiche del Lippi che bastano a provarne la paternità anche senza gli appropriati raffronti che il Phillips istituisce con altre opere del maestro.

Lo scritto di cui parliamo è pieno di considerazioni di carattere storico e artistico che ne rendono attraente e proficua la lettura, mentre provano la profonda conoscenza nell'autore dell'arte nostra: in un punto però ci permettiamo di dissentire da lui e di esprimere i nostri dubbi circa alle conclusioni cui giunge nel poscritto al suo articolo. Infatti egli suppone che le due pitture siano quelle che Filippino, secondo narra il Vasari, avrebbe eseguito pel re d'Ungheria Mattia Corvino, e fonda la sua supposizione sopra una certa somiglianza che gli par di notare fra un personaggio affatto secondario del *Mosè* e l'effigie di Mattia Corvino quale risulta da due medaglie coniate in Italia nella seconda metà del XV secolo. Ora, io non nego che si possa trovare una certa analogia fra i profili delle medaglie e la testa virile emergente all'estrema destra del dipinto, ma chi ci assicura che non sia fortuita? Del resto il chiaro scrittore confessa con lodevole franchezza che, giudicando dallo stile, le tavole si supporrebbero eseguite in quell'epoca, fra il 1496 e il 1502, quando il Lippi lavorò per la cappella Strozzi, mentre le

(1) Gennaio 1906.

opere a cui accenna il Vasari, pel re d'Ungheria, devono essere state compiute prima del 1488, poichè il 21 di settembre di quell'anno Francesco di Filippo del Pugliese aveva incarico di consegnarle ai mandatari di Mattia e di esigerne il prezzo. Ma non basta: sulla spalla destra il vitello o toro volante porta visibilissima una mezzaluna che molto probabilmente non era, come vuole il Phillips, un segno fiammeggiante dello Zodiaco, ma un emblema araldico, come la mezzaluna che campeggia appunto nello stemma degli Strozzi.

Ci spiace di non poter dare ai lettori della *Rassegna d'Arte* la riproduzione delle belle tavole di cui siamo venuti brevemente parlando, ma in compenso offriamo loro quella di due disegni dello stesso autore interessanti non solo perchè anch'essi inediti, ma perchè evidentemente l'uno di essi, ove vedesi tratteggiato Mosè che fa scaturire l'acqua dalla roccia, deve aver servito alla tavoletta collo stesso soggetto nella raccolta Samuelson. Difatti nell'uno e nell'altra il Patriarca sta inginocchiato nell'identica posizione, come in posizione quasi identica stanno le donne e le capre che si dissetano al fonte. Il secondo disegno ci pare debba rappresentare Mosè salvato dalle acque: difatti vediamo una donna colla corona in capo come una regina o figlia di regina, con un bimbo entro una specie di canestro, che si avanza seguita da ancelle, una delle quali le sorregge il manto: di faccia siede un personaggio che non ha sulla testa il turbante al pari degli altri uomini che stanno gesticolando alla sua destra, ma qualcosa che potrebbe anche essere una corona. Egli solo siede sopra un trono, egli solo ha una calma regale, mentre le figure mascoline si muovono, alzano le mani al cielo aprendo le dita con un atto violento, che notasi in quasi tutte le figure ritratte nell'*adorazione del vitello d'oro*. Sarebbe interessante sapere se, come il primo disegno servì ad una delle tavole rivelateci dall'articolo di Mr. Claude Phillips, così questo fu l'abbozzo di un'opera pittorica andata forse perduta o rimasta ancora nascosta in qualche castello d'Inghilterra, in qualche privata raccolta dove aspetta il suo scopritore. L'amico dottor Frizzoni, che cortesemente ci favorì le fotografie da noi qui riprodotte, ci informa che i due schizzi tracciati a penna e sepia, sulle due faccie dello stesso foglio, formavano parte della collezione di antichi disegni già posseduta dal signor Habich di Cassel, venduta all'asta dalla ditta Gutekunst di Stuttgart nel 1889. Come si scorge dal nome scritto in uno di essi, anticamente furono attribuiti a Domenico Ghirlandaio, la cui penna, come il pennello, non ebbero però mai la vivacità, il brio, le rapide mosse di Filippino.

Filippino Lippi - *Disegno già nella raccolta Habich a Cassel.*

GUIDO CAGNOLA.

Un dipinto di Gaudenzio Ferrari.

Gli avorî, i bronzi e gli smalti — incomparabile tesoro — raccolti nella sala della collezione Carrand del Museo Nazionale di Firenze, distraggono sovente il visitatore dall'esame dei dipinti che sono adunati in un lato della sala stessa; alcuni dei quali, di grande importanza. V'è fra questi rappresentata l'arte tedesca del XIII sec. (1) e la pittura primitiva francese; l'arte italiana vi ha opere di grande pregio, quali — lasciando in disparte un frammento di predella (n. 6) del bizzarro Giovanni di Paolo — un delizioso dittico (n. 10-11) sottilmente miniato da un seguace di Simone Martini; un trittico già attribuito al senese Domenico di Bartolo, indi — con poco fondamento, crediamo — a Giuliano Pesello (2); infine, un dipinto

(1) A. HASELOFF, *Eine thüringisch-sächsische Malerschule des XIII Jahrh.*, Strassburg, 1897, pag. 200.

(2) W. WEISBACH, *Francesco Pesellino*, Berlin, 1901. Il trittico e le altre opere che ad esso furono aggruppate ci sembrano opera di maestro fiorentino della metà del XV secolo.

(n. 3) rappresentante l'incontro di Cristo con le pie donne assegnato dal Berenson al Buonsignori.

Fra tali opere sempre mi attrasse una tavoletta ove, sopra un fondo di verde cupo, scorgesi la soave figura del Redentore in atto di benedire il globo terrestre (1). E' Cristo « salvator mundi » quale i pittori lombardi — il Boltraffio, il Luino, Marco da Oggiono — usarono ritrarre. Qui la robusta struttura del viso, cui le palpebre alquanto gonfie e le labbra morbide dànno delicatezza; le mani, salde e un po' impacciate; i toni delle carni, della veste rossa e del manto di verde chiaro, ci sembrano suggerire il nome di un grande artista lombardo, di Gaudenzio Ferrari (2).

Il maestro che percorse nell'arte un'orbita sì vasta appare in questo dipinto nella sua ultima maturità, di certo in tempo posteriore a quello in cui eseguì la fantasiosa pala di San Cristoforo di Vercelli (1529), nella quale alcune figure ci presentano con più forte impronta il tipo stesso di questo Salvatore. La collaborazione di

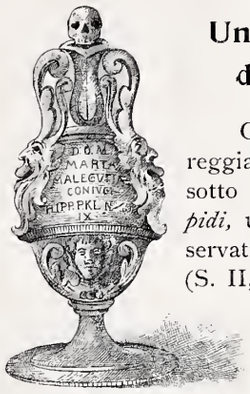
Gaudenzio Ferrari - *Salvator Mundi* - Firenze, Museo Nazionale.

diversi seguaci, dello scialbo Lanino, di Fermo Stella, del Della Cerva, sovente sminuisce il valore delle opere di quell'ultimo periodo del pittore: nel « Salvator Mundi » la finitezza dell'esecuzione, la morbidezza dei riccioli delle chiome, che Gaudenzio tanto amò, e sopratutto l'intimo sentimento della figura, penetrata di una dolce mestizia, di uno stanco senso di distacco dalle cose, ci sembrano escludere l'intervento di imitatori, indicare un'originale ed inspirata opera del Maestro. PIETRO TOESCA.

(1) La riproduzione del dipinto è dovuta alla consueta e grande cortesia del chiarissimo Direttore del Museo Nazionale, prof. I. B. Supino, cui rendo grazie.

(2) A mio sapere, di questa tavoletta non fu ancora fatto alcun cenno; essa non è menzionata nella recente monografia sul Ferrari: E. HALSEY, *Gaudenzio Ferrari*, Londra, 1904.

Un'opera minore smarrita di Prospero Clementi?



Prospero Spani detto il Clemente
Urna a Marta Malaguzzi.

Giulio Borzani, scrittore e pittore reggiano della prima metà del 1600, lasciò, sotto il nome di *Antiquarium Regii Lepidi,* uno zibaldone in tre esemplari conservati nella Biblioteca civica di Reggio (S. II, N. 129 e CX B. 1 e 1 bis), nel quale disegnò a penna sigilli, monumenti, edifici, lapidi, monete e persino saggi non spregevoli di calligrafia. Ora, sfogliando i grossi volumi, mi colpì il disegno di un'urna funeraria, ripetuto due volte con poche varianti. La scritta: *Nella chiesa della Misericordia presso all'Au.e di questa cronaca,* posta sotto il primo esemplare, non lascia ben capire se l'urna si trovasse ancora nella chiesa alla metà del secolo XVII o presso il Borzani: mentre un esame anche sommario di que' disegni, pur con quel po' d'individuale e di ammanierato, forse aggiunto da chi li copiava, dice, con tutta probabilità, che l'urna era opera dello scultore reggiano Prospero Clementi. Alcune circostanze, oltre la data, vengono in aiuto di questa ipotesi. Il motivo principale — un'urna ad ovolo — figura nel mausoleo del Fossa dello stesso artista, che si *ammirerebbe* nel Duomo, se collocato in un posto più adatto e in luce migliore; anche là due grossi mascheroni formano le anse, ma non si prolungano in fogliami sul collo, troppo breve, mentre due fascie temperano la soverchia lunghezza del vaso; qui l'esilità del collo ha reso necessario fregiarlo, ed una sola zona è bastata all'ovolo di modeste proporzioni.

Ma non potrebbero questi disegni essere originali del Borzani? Il dubbio dilegua di fronte alla premessa dell'autore di aver sempre riprodotto dal vero, ed al fatto che l'epigrafe a Marta Malaguzzi, colla data del 1559, esisteva nella chiesetta della Misericordia, come appare da due documenti dell'archivio privato Malaguzzi. A pag. 203 di un *vacchettone* si legge: « Verba haec inscripta sunt in Ecclesia sancti Joseph Monalium nuncupatarum Misericordiae, in memoria Preclarissimae Mulieris D. Martae filiae Nobilis Viri D. Baptistae Malagutij de Valeriis, et uxoris Illustris ac strenuissimi viri D. Hippoliti de Monte Aretinii, Militiae Regii ac Aemiliae Portae Prefecti — D. O. M. — Martae . Malagutiae . cariss. — coniugi Hippolitus . montius. — Aretinus . militiae . Regii — dux . ac . portae . Aemiliae — Praes . H. P. C. KL. Novembris — M.D.LIX. — Questa notizia è confermata dal Conte Ippolito Malaguzzi *seniore* il quale, nelle sue *Memorie storiche* manoscritte, a c. 58 scrive: Sussisteva una lapide sepolcrale nella chiesa delle monache della Misericordia, etc. ».

E son queste parole che danno luogo ad un'altra domanda: il monumento della Malaguzzi era costituito da una semplice lapide coll'urna grafita, oppure da un pieno rilievo, come farebbe credere il disegno del Borzani colla proiezione delle ombre? Ritengo più probabile il secondo caso, tenuto conto anche dell'importanza del personaggio e della famiglia ricordata nel monumento, onde si accresce il desiderio di sapere dove è andata a finire l'urnetta che sorgeva sulla tomba della gentildonna reggiana.

A. BALLETTI.

Una tavola di Melozzo
da Forlì

Le Gallerie Fiorentine, per proposta del loro Direttore, si sono arricchite d'un nuovo capolavoro, un dipinto di Melozzo da Forlì.

In origine era uno sportello d'organo decorato internamente da una figura d'angiolo annunziante, ed esteriormente da un Santo Vescovo; ma, in seguito, per ottenerne due quadri, fu tagliato in due parti, una colla testa del Santo, l'altra coll'angiolo. Quest'ultima parte, con posteriormente la figura del Vescovo privata della testa, rappresenteranno agli Uffizi il grande e rarissimo maestro romagnolo.

Angelo Annunziatore - Melozzo da Forlì. *Fot. Alinari.*

L'angiolo, vestito di bianco, con maniche color rosso lacca, nello stato attuale non si può dire una pittura compiuta, poichè vi si vede nettamente marcato il disegno, con sopra una leggera velatura di colore, fatta risaltare nei punti in rilievo con qualche lumeggiatura, probabilmente per produrre effetto di lontano. Ma, appunto per questa leggiera coloritura scura sul fondo argentino del cielo e per il modellato plastico, che trasparisce sotto le pieghe riccamente increspate, questa figura da lontano produce l'effetto di esser compiuta e sembra proprio lanciarsi, agile e molleggiante, nel suo ambiente.

Maggior cura si osserva nell'esecuzione dei capelli castanei morbidamente arricciati, come negli angioli della sagrestia di S. Pietro. Con questi sarebbe soverchio indicare quanto grande ne sia la parentela stilistica; giacchè, non solo si osserva nel tipo dei volti, ma anche nelle forme caratteristiche delle mani, particolarmente nel modo di tenere fra il pollice e l'indice il giglio o gli strumenti musicali; come pure nei ricchi partiti di pieghe delle vesti succinte, negli eleganti svolazzi dei nastri, nella morbida struttura delle ali. La movenza di questo angiolo poi è ancora più caratteristica per Melozzo, poichè l' ondulamento del corpo fa rimontare la veste e produce un leggero scorcio, come, oltrechè nei summentovati angioli, si vede nella vivace figura del Pestapepe. Di speciale interesse in questa figura è la forma carnosa e pur flessibile dei piedi. Con molta finezza è eseguito il giglio, che si stacca bianco sul cielo argentino, producendo un' armonia di colore, che ricorda il maestro di Melozzo, Piero della Francesca. Il paesaggio è indicato sommariamente ma l'intonazione n'è così giusta da rendere tutta l'impressione della prospettiva aerea.

Della figura del Santo Vescovo si vede soltanto il grandioso paludamento dal petto in giù. È il medesimo Santo che nelle due pale del Mantegna o di Antonio Vivarini nella Galleria di Brera è riconosciuto come S. Benedetto, in abito vescovile, tenendo in mano un'anfora inclinata.

Egli sta sopra una cornice di marmo variopinto, visto lievemente di scorcio; ha una veste di bianco lino, a minute pieghe trasparenti e un manto di velluto rosa pesca, foderato di verde bronzeo sollevato in largo drappeggio. La mano destra inguantata di bianco sostiene l'anfora di rame; della sinistra, che reggeva il pastorale, resta appena qualche traccia.

Questa figura posa grandiosamente, con una lieve ondulazione del corpo, che fa ricadere le sottilissime pieghe della veste con un andamento che richiama l'arte greca. Il manto, coi suoi ampli drappeggi trasparenti nelle ombre, largamente lumeggiati nelle parti in rilievo, è d'una bellezza meravigliosa, e sebbene derivi dalla larghezza monumentale di Pier della Francesca, pure ha qualcosa di più vellutato, di più flessibile, di più caldo, che indica influenze venete.

San Benedetto (frammento) - Melozzo da Forlì. *Fot. Brogi.*

Raramente è concesso di vedere un frammento di pittura del secolo XV che, privo della testa, possa da solo dare un' emozione così potente quanto darebbe un frammento di scoltura greca.

Questa parte dello sportello d'organo è una pittura compiuta magistralmente ed in assai buone condizioni di conservazione, tantochè si può considerare come un'opera fondamentale, per conoscere la maniera di dipingere su tavola di Melozzo da Forlì, poichè le altre tavole a lui attribuite non sono in uno stato da potersene fare un concetto molto sicuro.

CARLO GAMBA.

Siamo dolenti di non aver potuto, a cagione di precedenti impegni con altri nostri collaboratori, pubblicare nel presente fascicolo un importante articolo dell'ottimo corrispondente, il signor Mason Perkins sull'Esposizione di Macerata; ci riserviamo di darlo alle stampe nel fascicolo di Maggio.

Di alcuni monumenti spoletini

(A proposito della recensione del dott. U. Gnoli intorno ad una recente Guida di Spoleto)

A un vecchio collaboratore della *Rassegna d'Arte*, chiamato in causa, sia pure indirettamente, non si vorrà negare, io spero, di difendere, in queste stesse colonne, una sua coscienziosa opinione. E ciò, non già per accendere — che il cielo me ne scampi — una polemica, e nemmeno per far pompa di ricerche e di studi che sono, per me, anche un gradito dovere di ufficio, ma soltanto perchè uno dei gravi errori dai quali riuscii a sgombrare il vasto e multiforme campo della storia spoletina, per inopinato aiuto di novella autorità, non rinverdisca e germogli.

Il dott. Umberto Gnoli che ci promette la pubblicazione, tra breve, di un suo lavoro *sull'architettura romanica nell'Umbria*, rendendo conto, nell'ultimo numero della *Rassegna*, di una *Guida di Spoleto* compilata dal dott. G. Angelini-Rota, ed edita dal Municipio di questa città, tra le mende che addita in quel libretto, comprende anche l'asserzione che la chiesa di S. Pietro — l'antica chiesa dalla bionda facciata tutta piena di stupendi bassorilievi — *non è stata mai Cattedrale*, e ne consiglia la correzione. Per ragioni che sarebbe inutile accennare qui, io non son voluto e non voglio entrare nel merito del lavoro compilato dal sig. Angelini-Rota; ma non posso lasciar passare, senza qualche riga di risposta, quel giudizio del dott. Gnoli, perchè la pretesa menda si fonda sopra un mio voluminoso studio, comunicato già da otto anni, nella parte sostanziale, all'*Accademia Spoletina*. Nel caso, quindi, che si trattasse di vera menda, il colpevole sarei io e non l'Angelini-Rota; ed è per ciò che mi presento qui, io, senz'altro, al giudizio dei lettori.

Il dott. U. Gnoli per invitare l'Angelini-Rota a toglier via quella frase dalla *Guida di Spoleto*, e a tornare, quindi, al vecchio errore che, cioè, la Cattedrale spoletina sia stata fino al 1067 la chiesa di S. Pietro *extra-moenia*, e non il Duomo attuale come io sostengo e credo di aver provato, cita la *Descrizione della Chiesa Metropolitana di Spoleto del cav. Pietro Fontana* (Spoleto, Bossi, 1848). Veramente, non si capisce perchè il dott. Gnoli citi il cav. Fontana piuttosto che il modernissimo Sansi, il Cadolini o l'Ughelli, o il Campello e magari il Leoncilli. Il cav. Fontana fu, senza dubbio, un valentuomo, fiorito nella prima metà del secolo scorso. Con grande versatilità d'ingegno e non senza onore per il suo tempo, egli scrisse di Arte e di Agronomia, di Storia e di Scienze fisiche e naturali; ma nessuno, oggi, potrebbe citarlo, con qualche autorità, anche in una sola di quelle materie. Ma, forse il dott. Gnoli ha scelto il Fontana perchè, in fondo al libretto di questi, come del resto, in parecchi dei volumi dovuti agli altri scrittori da me citati, è riportato il famoso Decreto del Vescovo spoletino Andrea, del 1067, sul qual Decreto si fonda il vecchio errore di un trasferimento della Sede episcopale dalla chiesa di S. Pietro *extra-moenia*, alla chiesa di S. Maria nell'interno della città di Spoleto: la quale chiesa è appunto il Duomo attuale. Ora, io ho lette, non solo le copie, qua e là inesatte, di quel famoso Decreto, riportate dal Fontana e dagli altri, ma ho studiato con diligenza l'originale del Decreto stesso, che si conserva ancora nell'Archivio Capitolare del Duomo, e posso affermare, nel modo più assoluto, che, in esso, non c'è una sola parola intorno al preteso trasferimento della Cattedrale spoletina. Il Vescovo Andrea, con quel Decreto, non fa che istituire la *Canonica* presso la chiesa di S. Maria, alla quale *Canonica* assegna terre e rendite, con tale una chiarezza e minutezza di particolari, che anche oggi, dopo tanti secoli, si riscontrano esattissimi. Ora, è noto a tutti che, in quel torno di tempo, si destò un grande movimento di riforma nel Clero, movimento che indusse i Vescovi a istituire le *Canoniche* presso le Chiese Cattedrali. E a tale movimento obbediva appunto, il Vescovo spoletino Andrea, istituendo

e dotando riccamente, nel 1067, la *Canonica* presso la Chiesa cattedrale di S. Maria in Spoleto, precorrendo, in ciò, anche città di molto maggiore importanza. E che la chiesa di S. Maria fosse già, *ab immemorabili*, la Cattedrale spoletina, ce lo dice lo stesso Decreto, citando, come termine di confine, l'Episcopio spoletino — *situato dietro la chiesa di S. Maria.* Ora, c'è nessun uomo ragionevole il quale, avvertendo anche questo solo particolare, possa pensare che, mentre la Residenza vescovile, cioè l'Episcopio, si trovava dentro la città e dietro la chiesa di S. Maria, la Cattedrale fosse poi a S. Pietro, fuori della città e distante quasi due chilometri dall'Episcopio?

Ma, il dott. Gnoli cita ancora la Bolla colla quale Alessandro II, due anni dopo e, cioè, nel 1069 (non nel 1067 come scrisse il Fontana e ripete lo Gnoli) confermò il Decreto del Vescovo spoletino Andrea. Orbene, basta leggere soltanto l'intestazione della Bolla di Alessandro II per convincersi, anche astraendo da tutto il resto, della verità di quanto io affermo. Tale intestazione è così concepita: *Petro ven. Praeposito Canonicae S. Mariae* IN MATRICE ECCLESIA *Spoletani Episcopatus.* Ora, chiunque abbia un po' di pratica di Bolle pontificie sa che *mai,* ad una nuova Cattedrale, si sarebbe dato il titolo *in Matrice Ecclesia*, se veramente a tale titolo non avesse, da tempo immemorabile, avuto diritto.

Dunque, si potrebbe concludere, senz'altro, che appunto i documenti prodotti dal Fontana e ricordati dal dott. Gnoli, provandoci che la Cattedrale fu sempre a S. Maria, non potè per ciò essere mai a S. Pietro. Ma, c'è ben altro!

Di S. Pietro conosciamo, può dirsi, le tavole di fondazione, scoperte in un codice vaticano dal sommo De Rossi, e da lui commentate e pubblicate fin dal 1871. Queste tavole sono le famose iscrizioni metriche del Vescovo spoletino Achilleo, il quale fondò appunto la chiesa di S. Pietro *extra-moenia.* Achilleo sappiamo di certo che era Vescovo di Spoleto nel 419, anno in che, dall'Imperatore Onorio, fu mandato a celebrare le funzioni pasquali a Roma, durante lo scisma provocato da Eulalio, dopo la morte di Papa Zosimo e la contestata elezione di Bonifazio. L'edificio di Achilleo sorse, certamente, su di un'area profana, non consacrata, cioè, precedentemente, da tombe di santi, nè da reliquie di martiri: lo stesso carme ci dice che quell'aula era *vacua*, e quasi ne chiede scusa. Soltanto più tardi ebbe un po' di limatura delle catene di S. Pietro. E, stando così le cose come i versi di Achilleo ce ne assicurano, bisogna supporre necessariamente che, al tempo di Achilleo, l'Episcopio spoletino fosse già in altro luogo, non potendosi immaginare un Vescovo dell'importanza di Achilleo e un Vescovato come quello di Spoleto, vastissimo e che ha tradizioni, sia pur leggendarie, apostoliche, privi di Episcopio fino al quinto secolo inoltrato. E bisognerebbe ritenere ancora che la Sede episcopale fosse trasferita a S. Pietro *extra-moenia* da qualche successore di Achilleo, poichè, diversamente, Achilleo, se avesse destinata quella fabbrica all'Episcopio spoletino, i versi con i quali volle adornata l'opera sua ce lo avrebbero almeno accennato. Ora, io dico, si può soltanto supporre che ci sia stato qualche Vescovo così privo di senno, nella prima e nella seconda metà del secolo quinto, da indursi a stabilire un Episcopio in luogo assai in vista, non munito, fuori della città e presso alla Flaminia che conduceva a Roma? E non si vede che per ammettere una traslazione nel 1067 da S. Pietro a S. Maria, bisognerebbe supporne un'altra precedente, non si sa d'onde, nè di qual tempo?

Fantasia, dunque, e non altro. Fantasia come quella che fece credere al cav. Fontana e ad altri che la chiesa di S. Primiano, la cui *tribuna* è ricordata nel Decreto del Vescovo Andrea come *termine di confine,* fosse stata chiesa ducale, e che i Duchi di Spoleto vi accedessero dal loro palazzo per mezzo di un portico; il qual portico sarebbe poi la fabbrica del XIV secolo da me illustrata in queste stesse colonne *(Di un Palazzo della Signoria a Spoleto.* Anno III, num. I). E che siano fantasie, ne dànno riprova le antiche carte dell'Archivio capitolare di S. Pietro, da me esaminate con ogni diligenza, dove non ricorre MAI il minimo accenno alla fantastica traslazione dell'XI secolo, mentre, in qualche atto, non sarebbe mancata almeno, se la pretesa traslazione realmente fosse avvenuta, una formola simile a quella usata da Leone IV a proposito di S. Maria Maggiore di Toscanella, *quae olim caput episcopii extitit et nunc plebs facta est.*

E, dopo di ciò, accennerò appena a un importantissimo documento da me trovato nei *Lezionarî* del Duomo di Spoleto e sfuggito, fino ad ora, all'attenzione degli scrittori di cose spoletine, nel qual documento mentre è parola della chiesa di S. Pietro *extra-moenia* senza che le sia attribuita alcuna dignità particolare, con tutta chiarezza invece è detto che la Cattedrale spoletina era la chiesa di S. Maria. Ricorderò, soltanto, che questo documento precede di un secolo circa il Decreto del Vescovo Andrea! Dunque, non pensiamo più a una traslazione in Spoleto della Cattedrale episcopale da S. Pietro a S. Maria, nè per opera del Vescovo Andrea, nè di altri.

Ma, come mai è avvenuto, domanderà il lettore, un così strano errore, durato tanto lungamente? Anche su questo posso dare una risposta esauriente. Nella seconda metà del XVI sec., il Padre Giovanni Battista Bracceschi, fiorentino, fu a Spoleto e si diede a raccogliere, con molto amore, i materiali per una compiuta storia di questa città. Il voluminoso manoscritto del buon frate Domenicano si conserva ancora a Spoleto nella Biblioteca del conte Paolo Campello della Spina, ed è in questo manoscritto che si trova cenno, per la prima volta, della dignità di Cattedrale che avrebbe avuta, un tempo, la chiesa di S. Pietro. Le parole del Bracceschi sono queste sole: *S. Pietro, già Duomo di Spoleto.* E, più innanzi, ma senza legame alcuno con tale affermazione, si legge il Decreto del Vescovo Andrea. E' molto probabile quindi, se anche in questo errore non vi è la mano di un famoso imbroglione, che il buon frate, il quale ebbe molte contrarietà in quel suo lavoro, tantochè dovette poi abbandonarlo, leggesse in fretta e in fretta trascrivesse. Ed è chiaro altresì, che gli scrittori venuti dopo si fidarono ciecamente di lui fino al punto di . . . non leggere il Decreto di Andrea, pur trascrivendolo e stampandolo, mentre su questo documento, in modo esclusivo, fondavano la notizia della ipotetica traslazione. E forse, a destare questa cieca fiducia, contribuì lo stesso Bracceschi, il quale in un libretto oggi assai raro, stampato a Camerino nel 1586, intorno a due Santi Ercolani Vescovi di Perugia, ripetè incidentalmente il suo frettoloso errore: errore che, da allora in poi, divenne canone assoluto, contro il quale nessuno più insorse.

Tutto ciò parrà un *colmo;* ma la colpa, di certo, non è mia. E, del resto, non è la prima volta che scrittori, anche autorevoli, abbiano continuato, per secoli, a fare inchiostro d'inchiostro! Purtroppo!

***

Rettificato questo errore di fatto, le cui conseguenze dovranno pur ripercuotersi nella storia, di là da venire, delle origini del Cristianesimo nell'Umbria, potrei senz'altro deporre la penna. Ma, poichè la penna me la trovo in mano, sarà bene aggiungere qualche parola, toccando di un'altra questione non meno curiosa sollevata dal dott. Gnoli nella sua recensione della *Guida di Spoleto.* Alludo a GREGORIO MELIORANZIO, che il dotto padre Grisar fece autore degli splendidi ornati della porta maggiore del Duomo di Spoleto e il caposcuola dei marmorarî umbri del XII secolo — mentre, afferma il dott. Gnoli, GREGORIO MELIORANZIO *altri non è che . . . un suonatore di violino, il cui nome fu graffito con un chiodo, da qualche burlone, attorno a quella figurina, come dimostrerò in un prossimo lavoro.*

Fin dal settembre del 1892, io sospettai qualche cosa di simile a quello che crede di avere scoperto il dott. Gnoli, e subito, come è mia abitudine, comunicai il mio sospetto agli amici. E, confermato in esso da gravi ragioni, in questi quattordici anni, ne ho parlato più e più volte in pubbliche conferenze tenute sul luogo, e ne ho discorso amichevolmente con italiani e stranieri, i quali, come spesso fanno, richiedono l'opera mia per visitare i monumenti spoletini; tantochè, quando un paio di anni fa, da Perugia si recò a Spoleto il dott. Gnoli, per due o tre giorni, allo scopo di studiare i monumenti spoletini e volle gentilmente conoscermi, essendo caduto il discorso su

Melioranzio, io gli domandai se i miei amici perugini o residenti a Perugia, gli avessero detto di quel mio sospetto, al quale egli accennava come a cosa nuova. Ora, con questo ricordo, io non voglio già negare che lo stesso sospetto possa anche essere una fioritura spontanea, sebbene posteriore, della studiosa mente del giovane dott. Gnoli; ma ciò che nego nel modo più assoluto, è che si tratti, come asserisce il dott. Gnoli, DI UN NOME GRAFFITO CON UN CHIODO DA QUALCHE BURLONE. Per carità, volendo correggere un errore, non ne mettiamo insieme altri più gravi; poichè, così facendo, sarà tolta ogni serietà alle nostre discussioni, e il pubblico non avrà più fiducia in nulla.

Il nome e il cognome GREGORIUS MELIORANZIO si veggono *non graffili con un chiodo*, ma SCOLPITI attorno ad una figurina in atto di suonare un violino, collocata fra i tralci che adornano lo stipite sinistro del portale marmoreo del Duomo di Spoleto; figurina che fa riscontro ad un' altra la quale reca una piccola arpa. Come apparisce a colpo d' occhio, le lettere del nome e del cognome sono disposte intenzionalmente e accuratamente attorno alla figurina del violinista, con evidente studio di utilizzare tutto lo spazio disponibile. Fu questa prima osservazione che, nel settembre 1892, mi aperse, appunto, l' adito al sospetto che quel nome e cognome, i quali mostravano chiaramente di non abbracciare tutta l'opera, ma la sola figurina del violinista, potessero appartenere, non al valentissimo scultore del magnifico portale, come pensava il Padre Grisar, ma, per esempio, *all'inventore* del violino, o almeno ad uno dei primi celebri suonatori di quello istrumento musicale. Infatti, le *firme*, direi quasi, degli antichi marmorarî umbri, tanto bene illustrate dal chiariss. Monsignor Faloci-Pulignani, sono collocate sempre in molta evidenza, spesso si vedono scolpite con lettere di eccezionali dimensioni, e non mancano mai di una sigla o di una o più parole che ne indichino trattarsi dei nomi degli artefici. E senza allontanarci da Spoleto e dal Duomo, basta alzare gli occhi al grande musaico che adorna la facciata di quell'edificio per leggervi: HEC EST PICTURA QUAM FECIT SAT PLACITURA DOCTOR SOLSTERNUS HAC SUMMUS IN ARTE MODERNUS: iscrizione che reca la data dell' anno 1207. Così scrivevano e sentivano di sè gli artisti di quei tempi! Presso *Gregorio Melioranzio*, invece, nulla di tutto ciò: non la sigla di maestranza, non una lode, e nemmeno la consueta invocazione per la salute dell' anima di lui! Perchè questa eccezione a proposito di *Gregorio Melioranzio*, se veramente si trattasse dello straordinario artista che scolpì il portale, artista che lascia tanto indietro tutti gli altri marmorarî umbri?

Non a caso ho io, più sopra, accennato all' *inventore* del violino. Il portale del Duomo di Spoleto è, senza dubbio, opera del XII secolo, e al XII secolo appartengono i caratteri della iscrizione. Ora tutti gli scrittori sono d'accordo nel dire che in quel secolo, appunto, fu introdotto in Europa dai Cavalieri delle Crociate il *rabec* asiatico, da cui ebbe origine il violino, che prese la forma odierna soltanto nel XVI secolo. Infatti l' istrumento musicale che reca in mano la figurina attorno alla quale è scolpito *Gregorius Melioranzio*, può a distanza sembrare un violino come i nostri; ma, osservato da vicino, se ne differenzia grandemente per la forma asimmetrica della cassa che, dopo un rigonfiamento nella parte inferiore, pare si protenda a guisa di canna fin verso l'impugnatura.

E qual meraviglia che lo squisito artista, il quale scolpì il portale, soggiogato dalla novità e bellezza di quell' istrumento musicale, abbia voluto, nel suo entusiasmo, eternare il nome di chi, in Europa, dette la prima forma all'odierno violino?

Io non pretendo, con ciò, di risolvere la questione, nè potrei pretenderlo, data la grande scarsezza di risorse bibliografiche in cui sono costretto a dibattermi. Altri lo faccia, ed io ne sarò lieto. Ma, o inventore o suonatore celebre di violino che sia stato *Gregorio Melioranzio*, si vegga intanto, che se dobbiamo non consentire con il dotto Padre Grisar, il quale ne fece il capostipite di una scuola di marmorarî umbri, siamo pure molto lontani dal *chiodo del burlone* che, secondo il Dott. Gnoli, avrebbe *graffito* quel nome attorno alla figurina di violinista scolpita nel portale del Duomo di Spoleto.

GIUSEPPE SORDINI.

Ancora del quadro di Pietro Lorenzetti a Santa Lucia dei Magnuoli in Firenze.

Ho visto con piacere, nell' ultimo fascicolo della *Rassegna d'Arte*, che un critico tanto esatto e coscienzioso come il signor F. Mason Perkins riconobbe la mano di Pietro Lorenzetti nella grandiosa tavola con S. Lucia a S. Lucia tra le Rovinate in Firenze. Questo quadro infatti, benchè molto ridipinto e rifatto nelle pieghe del mantello, offre tutti i caratteri dello stile di quell' artista. Mi rallegro che questa opinione sia partecipata adesso dal Mason Perkins, perchè già nel mio libro sui *Pittori Fiorentini della metà del Trecento* (1) l' aveva accennata. Anche intorno alla data, verso il 1341 (come leggiamo sulla *Madonna* degli Uffizi »), sono d' accordo col Mason Perkins.

WILHELM SUIDA.

(1) *Florentinische Maler um die Mitte des XIV Jahrhunderts*, Strassburg, 1905, pag. 1, nota 5.

Bibliografia

= *Le vicende del Cenacolo.* — L'Ufficio Regionale per la conservazione dei monumenti di Lombardia ha pubblicato sotto questo titolo una narrazione, fatta in base a documenti rintracciati per cura speciale dell'arch. A. Patricolo, delle vicende dolorose e tristi che attraversò il meraviglioso fresco di Leonardo nel secolo XIX. E meravigliosa davvero si può chiamare questa pittura, non solo per l'ammirazione suscitata attraverso i secoli, ma per la straordinaria resistenza opposta alle molteplici e differenti cause che congiurarono contro la sua incolumità. Sembra un paradosso ma è invece una verità per chi consideri come, trascorse appena poche decine di anni dalla sua esecuzione, si odono già voci che ne lamentano lo stato delabente, come nel 1642 lo Scannelli scrive: « . . . non restando al riguardante hormai che il credere alla buona fama del passato ». E il Bianconi nella sua *Nuova Guida di Milano* del 1787 pure lamenta che nel 1726 il pittore Bellotti ridipinse il Cenacolo, cosicchè « rimase coperto quel poco che a noi era rimasto di Leonardo » onde conclude « non ritiene del suo maestro che il totale della composizione ». E difatti quante insidie al povero dipinto! In origine la composizione dei colori, quindi l'umidità della parete, la trascuranza o l'imperizia dei frati, la trasformazione del refettorio in stalla, perfino lo zelo degli ammiratori che lo vogliono, chi trasportare su tela o su tavola, chi restaurare, chi ripulire dalle muffe e dalla polvere, chi finalmente fissare con una serie di provvedimenti diversi, dannosi o inefficaci. Giunto al fine dell'interessante opuscolo dove tutte queste vicende sono esposte in chiaro e bell'ordine il lettore può formulare un sol voto e cioè che quell'esperimento fatto con tanto amore e tanta cura dal Prof. L. Cavenaghi nel 1904, di cui la Commissione nominata dal Ministero verificò l'efficacia durevole, valga davvero a conservare a noi e ai posteri quanto ancora rimane del glorioso fresco di Leonardo.

= *Il Palazzo di Re Enzo a Bologna.* **Alfonso Rubbiani** ha testè pubblicato coi tipi di N. Zanichelli una dotta ed elegante monografia sui ristauri fatti nel decorso 1905, al palazzo detto di Re Enzo in Bologna, per cura del benemerito *Comitato per Bologna storico-artistica*. Tale pubblicazione, dedicata al Comune di quella città, è divisa in tre capitoli: nel primo l'A. illustra con copia di dati storici e tecnici i palazzi del Comune e del Popolo e la rivoluzione della borghesia artiera nel secolo XIII, nel secondo il parziale ristauro nel 1905 del palazzo in cui l'anno 1249 fu chiuso Enzo di Svevia, e con opportune tavole rende più chiara la sua esposizione. Il terzo narra ciò che la storia dice di Enzo che, come si sa, fu, dopo la battaglia del 1249 sul Panaro a Fossalta fra Bolognesi e Modenesi, condotto prigione a Bologna dove rimase sino alla sua morte nel 1272 per volere di quel Comune, che rispondeva fieramente all'Imperatore Federico II il quale reclamava la liberazione del figlio: « Avemmo Re Enzo lo teniamo e lo terremo ». La lettura della monografia, redatta con forma eletta, è istruttiva e dilettevole e prova quanto possa fare un' accolta di uomini dotati di cultura e di buona volontà, pur non disponendo che di mezzi limitati.

= *État général des Tapisseries de la Manufacture des Gobelins depuis son origine jusqu'à nos jours,* 1600-1900, par **M. Maurice Fénaille.** — Librairie Hachette, Paris, 1905.

Continua il Fénaille l'importantissima pubblicazione dei documenti intorno agli arazzi della manifattura dei Gobelins, di cui parlammo un anno fa nella *Rassegna d'Arte*, a proposito del primo volume. In questo secondo, egli ci dà la storia, la descrizione e la riproduzione degli arazzi usciti dall'insigne fabbrica nei primi 37 anni del sec. XVIII, anni così fecondi come fortunati, durante i quali l'industria *regale* assume a momenti l'importanza di vera arte.

Dal 1694 al 1699 la manifattura riman chiusa, a cagione della guerra d'Olanda, ma non è abbandonata, nè rimane completamente inoperosa, giacchè qualche arazzo vien compiuto anche in quei cinque anni.

Ma col nuovo secolo è riaperta a vita nuova e fervidissima. Claudio Audran, allora quarantenne, entra in qualità di pittore, per far eseguire i quadri delle *Portières des Dieux,* di cui qualche esemplare di singolare bellezza si conserva nella Galleria degli Uffizi di Firenze, e che, colle storie di Don Chisciotte, contano fra le più belle opere decorative del 700.

Qui non solo si inizia un nuovo modo di arabeschi e di grotteschi, che avrà una straordinaria voga, ma si chiama, a conferir loro varietà e vaghezza, l'eroe della grazia, il Watteau, insieme al Desportes, animalista, perchè intreccino sui fondi bianchi o dorati le figure d'animali ai nastri, ai fiori, agli ornati, mentre Louis de Boulogne e Corneille disegnano le dee e i putti.

Nella serie di arazzi simboleggianti *I mesi dell'anno* noi ritroviamo trattato l'argomento caro ai mistici miniatori trecentisti e quattrocentisti, che, nel *calendario* dei libri d'ore, figuravano, sotto il segno dello zodiaco, l'umile lavoro dei campi proprio ad ogni mese dell'anno! Anche qui la norma è la stessa. Ma l'opera di fede è diventata opera di lusso e di gioia: e sotto gli stessi segni dello zodiaco, è tutto un tripudio di caccie, di dèi pagani e giocondi, di strumenti musicali, di fiori e di leggiadri arnesi rurali, fatti per lavorar i campi d'Arcadia.

Tutto ciò ci passa sotto gli occhi nelle cinquantatrè mirabili eliotipie fuori testo, che interrompono l'austera severità del volume, inteso, come l'altro, a dare la maggior quantità di esatte minute notizie, col minor numero di parole, rendendo tutto accessibile e evidente mercè un ordine rigoroso.

Le *serie* d'arazzi illustrate e studiate in questo volume sono sedici. Oltre quelle, di cui facciamo qui speciale menzione, lo studioso e il raccoglitore troveranno descritte in ogni loro edizione, e seguite nelle varie vicende, quelle raffiguranti l'*Antico Testamento,* e l'*Iliade* dei due Coypel, il *Nuovo Testamento* di Jouvenet e Restout, le *Metamorfosi,* gli *Arazzi della Cancelleria,* l'*Ambasciata Turca* di Carlo Parrocel, oltre ai *Frammenti d'opera* di Carlo Coypel. In questi, come nelle *Caccie* e nelle *Storie di Don Chisciotte*, noi vediamo felicemente espressa tutta la libera graziosa gaiezza francese (solo trattenuta dal *freno dell'arte),* la frivolezza spensierata dei committenti, e le pericolose tendenze del tempo.

Anche i committenti ci passano sotto gli occhi coi loro grandi nomi altisonanti e le loro piccole vanità! Leggiamo le letterine colle quali i signori Cancellieri e Guardasigilli ricordavano o facevan ricordare al Re l'uso, che per la sua generosa liberalità era ormai invalso, di regalare una serie d'arazzi a chi copriva quelle cariche . . . E quando la tiratina d'orecchi aveva ottenuto il suo scopo, si faceva suggerire al Re, come nuova generosa cortesia, di farvi inserire le cifre, o l'impresa, o il motto del nuovo magistrato. Così le ordinazioni fioccano, le *serie* si ripetono sempre più ricche e variate nei particolari, e il Re, che vede la *Manifattura* fiorire sotto la liberale protezione dei suoi due *L* intrecciati, ordina a Oudry i quadri *me représentant à la chasse*, per farne quella famosa serie di arazzi (anche di questa la Galleria degli Uffizi possiede un esemplare mirabile) dove rivive, nella grazia tenue dei colori, l'eleganza e la pompa delle *catèches* delle dame, dei cavalieri; e le avide mute dei cani e dei cortigiani, e le ombre discrete dei boschi turbate dai sonori e frequenti *hallali!*

Ma il Re non è sempre contento del suo ritratto dipinto dagli artisti, intessuto dagli arazzieri, onde frequentissimo nelle note delle spese appare il conto per *têtes du Roi* rifatte e inserite.

Altra e più orgogliosa vanità persuade invece Filippo d'Orléans a comporre di sua mano i quadri che serviranno per gli arazzi illustranti la storia di Dafni e Cloe; e però fra le linee troviamo l'accenno malizioso alla collaborazione di Carlo Coypel.

Ma la serie più importante, pubblicata in questo volume, è quella della *Storia di Don Chisciotte,* di cui si fa menzione per la prima volta nel 1714 (il pittore Fontenay riceve il pagamento per un quadro da tradursi in arazzo, rappresentante *Don Chisciotte ordinato cavaliere).*

Benchè ormai l'importanza maggiore si dia alle cornici, ai bordi ricchissimi di grotteschi e di ornati, pure le composizioni dei ventotto quadri briose, eleganti, di delicata fattura, sono fra le più belle uscite dalla Fabbrica dei Gobelins; in esse sono narrati gli episodi più caratteristici e pittoreschi della *Storia di Don Chisciotte*, con un sentimento di gaiezza, di grazia, di malizia, tutto francese. *r.*

= **Fierens Gevaert,** *La renaissance septentrionale* (Bruxelles, Van Oest & C., 1905).

Dopo gli studi che misero in luce nuova i primitivi francesi ben venga questo libro di rivendicazione fiamminga a ricercare con ardore i titoli di gloria di quel piccolo e forte paese che a un dato momento doveva mettersi alla testa del movimento artistico mondiale coi prodigiosi fratelli Van Eych.

In quegli studi come in questo, qualche volta la passione patriottica fa velo forse al giudizio: ma è anche quella che spinge con ardore a ricercare fra i documenti artistici meno accessibili, come le carte d'archivio, i cartoni d'arazzo o le miniature di codici, i precursori più lontani e oscuri del rinascimento artistico.

Tutto ciò non è, naturalmente, senza pericoli. I Francesi sono spinti a considerar francesi tutti quei pittori che trovarono in Francia il terreno propizio a far fruttare il buon seme; gli Olandesi col loro Claes Sluter dicono che il realismo moderno nasce in Olanda, mentre i Belgi, forti dei loro colossi, vogliono far derivare l'arte italiana stessa dai loro miniaturisti e coloritori di statue! La tesi che sostiene Fierens Gevaert e appoggia di documenti e di prove, è sopratutto questa: che il rinascimento francese è opera di *fiamminghi* — anzi di *belgi* — che chiamati a Parigi dalla gran corte e dalla vita artistica e intellettuale che vi fioriva nel trecento, vi portarono la loro arte nuova, fatta di *verità,* non di crudo realismo come fu troppo ripetuto.

I pittori e scultori di Carlo V, infatti, si chiamavano Giovanni di Bruges, Andrea Beauneveu e Giovanni di Liegi. Lo scultore Giovanni Pipino di Huy è il primo che, nei monumenti funebri, riproduce, nella testa del morto, il ritratto reale del personaggio che si vuol onorare, e Pietro di Bruxelles rende quelle statue ancor più impressionanti di verità colla sua armoniosa policromia.

Più tardi Claes Sluter aprirà in Borgogna il movimento artistico, che, secondo il Fierens Gevaert, trascinerà Pisanello, Jacopo della Quercia, Donatello, ecc., per la nuova via!

Così si può anche provare che l'Italia arriva pressochè ultima. Giotto fu bensì il primo: ma i giotteschi, invece di attenersi, come lui alla verità, stanno stretti al maestro, fossilizzando l'esempio glorioso in sterili formule come si pretende. Anzi, sottilizzando alquanto, si può anche supporre che Giotto conoscesse le miniature fiamminghe e da quelle si ispirasse . . .

Come si vede, con un po' di coraggio, si arriva lontano.

Ma il lavoro, in compenso, è ricco di documenti nuovi e importanti, intorno a quest'arte fiamminga, così toccante nel suo realismo, e semplice nella sua grande sapienza! Il libro, riccamente illustrato, si chiude collo studio delle opere degli eroi di quell'arte — i fratelli Van Eych — e dà del loro capolavoro, l'*Agnello Mistico* di Gand, numerosi e interessanti particolari, sia come notizie, sia come riproduzioni. Il Fierens Gevaert è un letterato e un artista, oltre che un critico d'arte; della qual cosa egli mostra spesso di compiacersi; nè noi, percorrendo il piacevole volume, abbiamo certo ragione di dolerci. *r.*

MENOTTI BASSANI & C. Editori — BATTISTA BIASSONI, *responsabile.*

La presente Rassegna è stampata su carta della Ditta AMBROGIO BINDA & C. di Milano

San Gimignano. — Scoperta architettonica.

Il signor Ugo Nomi Pesciolini scrive da San Gimignano alla *Nazione* di Firenze:

« Chi conosce la terra di S. Gimignano in Toscana, non si farà meraviglia, se alcun che ha udito dire, riguardo ad uno scoprimento fortuito, avvenuto nel chiostro del Convento di S. Agostino.

« Questo Convento fu eretto l'anno 1280 pei frati eremitani Agostiniani, i quali vennero dentro le mura otto anni dopo il loro principio a Racciano per testamento di M. Brogino di Michele.

« Il Capitolo di questa insigne Collegiata assegnò il posto all'angolo Nord-Ovest: il Comune donò 20 mila mattoni, 10 moggia di calcina, e dette al popolo grandi sovvenzioni. Divenne in breve molto celebre per vastità e magnificenza: fu eletto per celebrarvi il Capitolo provinciale nel 1308 e nel 1396.

« Sommo benefattore venne salutato un suo figlio, il sangimignanese Fra Domenico Strambi, detto il dottore Parigino.

« A Parigi insegnò teologia all'Accademia della Sorbona, e fu richiamato dal Comune con onorificentissime lettere. come riformatore del suo convento. Egli appartiene al secolo XV: costruì un bellissimo chiostro, inferiore e superiore, grande in tutto e adorno come quello della Basilica di San Lorenzo in Firenze: arricchì di tesori d'arte la Chiesa e il Convento: bastino i nomi di Benedetto da Maiano, di Piero del Pollaiuolo, di Sebastiano Mainardi, di Vincenzo Tamagni, di Benozzo Gozzoli, che vi dipinse a buon fresco il magnifico coro. Dopo la soppressione venne quel Convento (opera laterizia importante) dato per caserma ai soldati.

« Ecco dunque quale scoperta è stata fatta. È apparsa in un punto per pochi metri la costruzione anteriore del trecento: si vede cioè come stava il muro nel secolo XV, prima che gli fosse addossato nel millequattrocento il chiostro classico doppio.

« Nella parete pertanto che sta innanzi all'ingresso si veggono ora tre grandi archi di pietra a sesto acuto: di dentro sono smussati. La porta in mezzo con arco a tutto sesto e bastone di pietra in giro. Negli archi o finestroni fasci di colonnine di bianca pietra e cornici vaghissime che ricorrono con modanature eleganti agli archi di dentro. Si vede bene che sono state recise con lo scalpello le sagome o prominenze per far di fuori lungo il chiostro la parete liscia senza intoppi. Se può recarsi un paragone, queste colonnine con basi a capitelli riunite insieme e sontuose, fanno risovvenire certi fasci dell'Abbazia di San Galgano, disegnati dal Canestrelli. Forse altro resterà celato sotto la calcina: come forse celata sotto il bianco in certe lunette qualche pittura. In ogni modo questi tre vani di un'attigua ampia sala son pur qualche cosa.

« Un primo tentativo di dare miglior sorte a queste costruzioni (deturpate co' circoli e co' fantocci dipinti pel tiro a segno!) avvenne dopo la visita dell'ecc. generale Antonio Baldissera. Le colonne furono raschiate e lavate; tornò a vedersi il travertino. Indi il 21 maggio fu qua la visita della Maestà della Regina Madre Margherita di Savoia, che, memore di ciò che le avevo detto, volle visitare, dopo la chiesa, anche il chiostro (1). Poco innanzi questo tempio era stato visitato dalla Maestà di Vittoria Regina d'Inghilterra, e dai Principi di Battemberg.

« Bastino ora questi brevi cenni, per non ritardar troppo una notizia così importante. In tale stato di cose reca almeno piacere lo scorgere il sentimento dell'arte, il quale progredisce anco nella milizia, avendo parte intanto col gen. Baldisera, col gen. Coiran alla bella lode l'egregio sig. capitano Cantini e l'egregio sig. tenente Chigi del distaccamento.

« San Gimignano, prov. di Siena, 10 Gennaio 1906.

Prof. dott. Ugo Nomi Pesciolini
R. Ispettore di Scavi e Monumenti.

« (1) In quest'occasione offersi all'Augusta Donna un opuscolo in-8o, di pagg. 23. edito a Firenze col testo, una traduzione e annotazioni dell'Inno francese di *Pierre Bouchard*, intitolato: *San Gimignano*, di cui una delle sette zincotipie in carta americana rappresentava l'altare di marmo dorato di Benedetto da Maiano, e una l'affresco di Benozzo Gozzoli, S. Agostino consegnato dai genitori al maestro, ambedue capolavori di quella chiesa monumentale ».

Grottaferrata. — Un dono del Re.

Prendendo occasione dall'esposizione Italo-bizantina, il Re Vittorio Emanuele III ha inviato in dono alla basilica di Grottaferrata un magnifico vaso di porcellana di Sèvres.

Il dono era accompagnato da una lettera molto lusinghiera all'indirizzo del sovrintendente, padre Pellegrini, nella quale è detto che il Sovrano, a conferma dell'alto suo interesse per l'insigne monumento, ha di buon grado voluto concorrere all'esito dell'iniziativa presa dall'abate Pellegrini e si è compiaciuto di inviare come suo dono quel vaso.

Amsterdam. — Per il terzo centenario della nascita di Rembrandt.

Il comitato costituitosi in Amsterdam per commemorare il 3° centenario della nascita di Rembrandt, ha compilato il proprio programma.

Come abbiamo annunziato, ad onorare la memoria del celebre artista, ha deciso di facilitare alla città di Amsterdam l'acquisto della casa in cui Rembrandt visse, per preservarla da una completa distruzione; appoggiare finanziariamente la pubblicazione di una speciale raccolta di soggetti biblici trattati da Rembrandt, e di pubblicarne una biografia popolare scritta dal pittore Jan Veth.

Pel 15 luglio p. v. verrà poi organizzata una grande festa nazionale ad Amsterdam, festa che sembra in qualche modo una sintesi delle diverse manifestazioni d'arte, e il cui programma non è stato ancora fissato.

Fra i più importanti rami ritrovati sono la grande *Deposizione della Croce*, la *Resurrezione di Lazzaro*, la *Morte della Vergine*, il *Dottor Faust*, ecc.

Bruxelles. — Un magnifico medagliere cinese.

Il gabinetto delle medaglie annesso alla Biblioteca reale di Bruxelles ha ricevuto un dono magnifico.

L'ingegnere Sliose gli ha consegnato una collezione di più di 200 monete cinesi appartenenti per la maggior parte alle dinastie Tihem e Hen (1000 anni avanti e 220 dopo Gesù Cristo).

Fra le medaglie offerte dal signor Sliose se ne trovano alcune assolutamente ignote e di un valore eccezionale.

New-York. — Altre opere italiane passate al « Metropolitan Museum ».

Rileviamo dal *Bollettino* del Metropolitan Museum di Nuova-York che esso ha acquistato di recente due belle tavole di Carlo Crivelli già nella raccolta di Lord Ashburton: rappresentano l'una San Domenico e l'altra San Giorgio e furono esposte in una delle mostre del *Burlington Club* di Londra. Così quel fortunato Museo, che può disporre di più di due milioni di franchi per compere d'oggetti d'arte, oltre al milione fissato per riparazioni, personale, ecc., a cui presiede il miliardario Pierpont Morgan e che ha per direttore Sir H. Purdon Clarke, ha acquistato vasi greci, romani, ciprioti, già raccolti dai fratelli Canessa, e una tavola romana di marmo variegato, con orlo d'argento niellato e con piede di bronzo e zampe di leone, che proviene dagli scavi di Boscoreale. Il sopradetto *Bollettino*, nel riferire intorno a un grande ricevimento che ebbe luogo nei locali del Museo in onore del nuovo direttore, narra che un vestibolo era sontuosamente parato con arazzi e damaschi, questi ultimi provenienti da S. Maria Maggiore di Roma (?!).

Nuova-York. — Nomine nel Museo.

Il Metropolitan Museum ha nominato al posto di *Assistant Director* o Vice Direttore, il Dr. Robinson, già Direttore e Curatore delle antichità classiche nel Museo di Boston. Come *Curator* delle pitture nel Metropolitan venne scelto Mr. Roger E. Fry, il distinto critico dell'*Athaeneum*, autore di parecchi interessanti studi artistici, fra cui rammentiamo quello sui Bellini e la recente pubblicazione dei discorsi tenuti alla Royal Academy di Londra da Sir Joshua Reynolds. E così in America non si contentano di arricchire le gallerie coi più importanti acquisti, ma mettono alla testa di queste le persone più competenti, siano esse americane o forestiere. Volesse il cielo che da noi si seguissero gli stessi criteri!

g. c.

PREMIATO STABILIMENTO LEGATORIA

TORRIANI & C. SUCCESSI A NATALE BRUSA

4, Via Bossi - MILANO - Via Bossi, 4

LEGATURE D'OGNI GENERE DI PREMIO E REGALO, ARTISTICHE E COMMERCIALI

LEGATURE PER LIBRERIE, D'USO PRIVATO E SCOLASTICO

Album per Fotografie e Cartoline — Scatole e Cartelle per Uffici e Amministrazioni.

Alberto Grubicy

GALLERIA d'ARTE MODERNA

MILANO

Piazza Castello ✣ ✣ Largo Cairoli, 2

La Galleria

ALBERTO GRUBICY

è anche editrice delle opere degli artisti di cui possiede gli originali e vende quindi le riproduzioni in fotografia, fotoincisione ed acqueforti delle opere di:

G. SEGANTINI e dei figli Gottardo e Mario
di **GAETANO PREVIATI - TRANQUILLO CREMONA**
CARLO FORNARA - A. TOMINETTI
CESARE MAGGI - ADOLFO MAGRINI

IMITAZIONE GOBELINS

Stampe a Colori ad Olio Inalterabili

su Tele Panama - Tessuto Arazzo

Madonna col bambino, del Murillo	70×100	tela panama	L. 10,—
Mater purissima, di D. Morelli	60×100	» »	» 10,—
» » »	60×100	in tess. arazzo	» 20,—
» » »	56×70	tela panama	» 6,—
Madonna degli Olivi - Barabino	40×70	» »	» 5,—
» del Rosario »	50×70	» »	» 5,—
Autoritratto Lebrun	50×70	tela panama	L. 5,—
Giovane donna, del Giuliano	50×70	» »	» 4,—
Giovinetta sorridente, del Vinci	50×70	» »	» 4,—
Ritratto di Carlo Marx	50×70	» »	» 6,—
Madonna della Guardia	50×70	» »	» 5,—

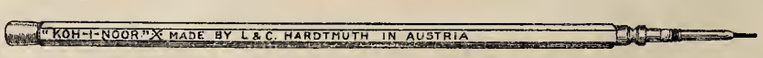
Dirigere commissioni e vaglia alla Ditta

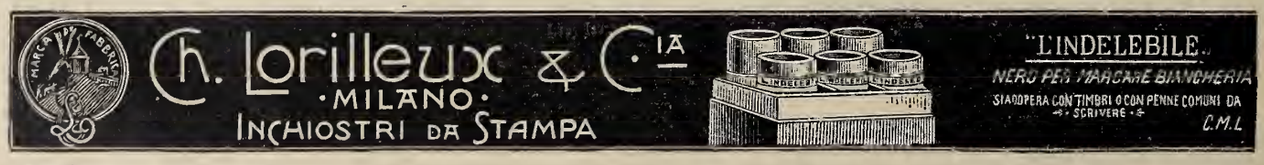
MENOTTI BASSANI & C. - Milano, Via Castelfidardo 7-9.

TRY HERE WATERMAN'S IDEAL FOUNTAIN PEN

WE DESIRE TO PLEASE
OUR PRICES ARE UNIFORM TO ALL ALIKE

In ITALIA presso **L. C. Hardtmuth** - *Milano, Via Bossi, 4*





✣ ✣ ✣ ✣ La presente Rassegna è stampata con Inchiostri della Casa CH. LORILLEUX & C. ✣ ✣ ✣ ✣

Anno VI - N. 4 Milano: Aprile 1906

RASSEGNA D'ARTE

DIRETTA DA
GUIDO CAGNOLA E FRANCESCO MALAGUZZI-VALERI

Sommario:

F. MASON PERKINS: Note sull'Esposizione d'Arte Marchigiana a Macerata *(con dieci incisioni)*. — TORQUATO COSTA: Un monumento sepolcrale della Rinascenza *(con quattro incisioni)*. — CARLO GAMBA: Una Madonna di Jacopo Bellini agli Uffizii *(con una incisione)*. — FRANCESCO PICCO: Un quadro del Rubens? *(con una incisione)*. — MARIO LABÒ: Note dolenti *(con una incisione)*. — LUIGI ANGELINI: Un polittico di scuola bergamasca *(con una incisione)*. — GUIDO CAGNOLA: Un dipinto inedito del Sassetta. — Bibliografia. — Cronaca.

Abbonamento annuo:

per Milano L. 10
nel Regno „ 12
per l'Estero „ 15

Direzione e Redazione
Via Cusani, 5
Amministrazione
Via Castelfidardo, 7
MILANO

EDITORI MENOTTI BASSANI & C. - MILANO
7-9 — Via Castelfidardo — 7-9

Un numero separato L. 1.25.
Un numero arretrato » 1.50.

Conto corrente colla Posta.

CRONACA

Roma. — La pinacoteca vaticana.

A complemento delle informazioni già date sul trasporto della Galleria dei quadri antichi nei nuovi locali sotto la biblioteca, si annunzia che le direzioni dei Musei e delle Gallerie vaticane procederanno al riordinamento dei quadri, scegliendo, nelle tavole e nelle tele che finora non furono comprese nella pinacoteca, ma che trovansi in varie parti dei sacri palazzi, alcune opere importanti degne di essere aggiunte alla pinacoteca stessa.

Se ne toglierebbero le meno pregevoli, sostituendovene altre più celebri, e probabilmente vi si trasferirebbero alcune delle più belle fra quelle che sono nel Museo cristiano Lateranense, dove trovansi dipinti del Crivelli, fra cui la famosa *Madonna in trono.*

La nuova pinacoteca avrebbe un ingresso separato nella via che dalla Zecca conduce al Museo, oltre i passaggi interni colla biblioteca ed il cortile della Pigna.

Causa principale del trasferimento della galleria è il pericolo delle grandi conserve d'acqua soprastanti ai locali in cui è attualmente posta. I lavori nelle nuove sale sono già iniziati.

Bologna. — Per una cattedra ed un leggio.

Leggiamo nell'*Avvenire d'Italia* di Bologna:

« Nella cronaca del giorno 26, richiamando la pubblica attenzione su alcune opere della raccolta Gozzadini che, per il personaggio rappresentato e per il luogo in cui erano conservate, sono da considerarsi memorie di quella storica famiglia, esprimevamo il dolore che fossero disperse in un'asta invece di arricchire il « Museo Gozzadini » ereditato dal Comune.

« Oggi crediamo sia nostro dovere il far conoscere l'origine di due insigni opere, che nella collezione sono segnate col numero 140.

« Si tratta di una *sedia* o *cattedra abbaziale* e di un *leggio,* adorni d'intarsiature eseguite da Biagio Marchi (anno 1539), che rappresentano S. Petronio assiso in atto di benedire: sui ginocchi del Santo, alla sinistra, posa la città di Bologna; a' suoi piedi è inginocchiato il B. Nicola Albergati.

« Sono leggibili nelle tarsie queste parole: *R. D. Nicolaus de Albergatis tit. s. Crucis pres. card. ord. Cartus — Blas. de Marchis fecit.*

« Due pilastri da ciascun lato fiancheggiano il quadro. In alto, fra gli ornati d'un fregio, si legge: *Oblatio justi impinguat altare.*

« Molti lettori avranno già capito che noi vogliamo alludere a due oggetti che erano una volta parte integrale del coro di S. Girolamo della nostra Certosa, chiesa costruita negli anni 1334 e 1335 dai monaci certosini che furono soppressi nel 1797.

« Se mancassero i dati storici, basterebbe l'identità dei due oggetti con gli stalli del coro certosino — i quali pure hanno le intarsiature di Biagio Marchi e sono da contarsi fra le antichità più notevoli di Bologna — per desiderare che la cattedra ed il leggio tornassero alla Certosa. Ma non è certo necessario insegnare cose note ai Bolognesi; cioè che nel 1804 il Demanio d'allora fece trasportare al Convento di Ronzano, togliendole da S. Girolamo, le due opere in discorso: in quel romitorio, le cui origini risalgono al 1140, che fu contemporaneamente soppresso da un altro decreto napoleonico. Che la cattedra ed il leggio fossero là come due intrusi, diciamo così, n'è prova lo scrupolo ch'ebbe il conte Gozzadini, quando entrò in possesso di Ronzano, di non mettere quelli nell'elenco della propria collezione e di non parlarne nell'illustrazione ch'egli fece di quello storico convento.

« Noi comprendiamo benissimo che in perfetta buona fede gli eredi e gli attuali proprietari delle antichità Gozzadini abbiano fatto un elenco di tutti gli oggetti che si conservavano a Ronzano: ma l'opinione di uomini eruditi e zelanti tutori dalle memorie cittadine suggerisce al Municipio di muovere immediata protesta e presentare regolare diffida al solo ed unico scopo di studiare la questione di fatto e di diritto perchè nulla si trascuri per impedire l'alienazione di due oggetti antichi di proprietà pubblica ».

Venezia. — Due affreschi del secolo XIII.

Nella Chiesa di Frari, dove fervono tuttora i lavori di restauro vennero in questi giorni scoperti due antichi affreschi che si ritiene datino dal 1250, cioè dall'epoca della costruzione della Chiesa.

Uno degli affreschi rappresenta un baldacchino con fregi azzurri col leone d'oro di S. Marco, e venne alla luce scrostando il muro dietro il monumento del doge Nicolò Tron, opera di Antonio Rizzo; l'altro è nella volta dell'altar maggiore ed in esso si scorgono le figure dei quattro Evangelisti cogli emblemi, contornate da una fascia ornamentale.

Ambedue gli affreschi sono molto deteriorati.

Pisa. — Un affresco del trecento.

Nel fare il restauro dei magazzini dell'Opera della nostra Primaziale è stato rinvenuto un affresco del trecento che si ritiene di scuola senese.

Il regio commissario ing. Vittorio Lami ha ricevuto autorizzazione dall'Ufficio regionale di Firenze di eseguirne il distacco.

Pienza. — Due tavole d'autore nella cattedrale.

Per ordine del Ministero saranno trasferite nel Museo della cattedrale di Pienza le due tavole pregevolissime, l'una di Lorenzo Di Pietro detto il *Vecchietta,* l'altra di Bartolo di M. Fredi, che attualmente si trovano nella chiesa di Spedaletto, dove non sembra siano ben sicure ed abbastanza custodite.

Fabriano. — Un quadro di Gentile?

Mandano alla *Tribuna* di Roma, in data 6 febbraio:

« Alcuni giorni or sono vi comunicai la speranza, fatta balenare dal prof. Adolfo Venturi, dell'esistenza di un quadro del Gentile sotto la vernice di un ignoto pittore del secolo XVII. Ora la speranza sembra diventata realtà. Poichè questa sera un telegramma indirizzato all'on. Miliani dall'illustre professore, dà ottime speranze, per non dire la sicurezza assoluta.

« E così del pittore, che Michelangelo disse « che aveva la mano simile al nome », per precipuo merito del Venturi, ci sarà forse dato ammirare una nuova gemma, da aggiungere alle innumerevoli che adornano i maggiori musei d'Europa. »

Amalfi. — Lo stato di abbandono del Duomo.

Leggiamo nel *Giorno* di Napoli:

« È deplorevole lo stato di abbandono del nostro monumentale Duomo.

« L'acqua, per le sconnessure della tettoia di zinco, s'infiltra ovunque e l'inumidisce e infradicia, e quando piove, gocciola dalle volte come da una grondaia.

« Non lieve danno ne soffre, purtroppo, il prezioso affresco di Domenico Morelli e Paolo Vetri, che sovrasta la porta principale, perchè l'umido ne ha toccato buona parte. Se n'è accorto alcuno di questo deperimento della bella opera? Chi ha il dovere di tutelare queste opere d'arte provveda subito a che maggiori guai non avvengano. »

Il *Giorno* si rivolge poi al vescovo di Amalfi cui spetta la cura dell'edificio e domanda:

« Perchè non ridona all'ammirazione di quanti sentono il bello, quel chiostro *Paradiso,* ora deposito di pozzolana e pietra, ma un tempo cimitero dei nobili di Amalfi? Sarebbe degno di ogni encomio, Sua Eccellenza, poichè quel chiostro è del 1200, di stile gotico del più puro, che per la sua leggiadra eleganza ed armonia desta l'ammirazione di quanti forestieri si recano a vederlo, e ne restano disgustati per la profanazione dell'arte e della morte. »

Ales (Oristano, Sardegna). — Vendita illegale di damaschi, merletti e altre opere d'arte.

Il Capitolo della cattedrale di Ales possedente damaschi antichi, merletti finissimi ed oggetti squisiti di ferro battuto, ha pensato bene di venderli a due antiquari fiorentini. L'affare deve essere stato buono, perchè i damaschi misurano oltre mille metri quadrati ed i merletti sono i più rari e delicati della tessitura sarda.

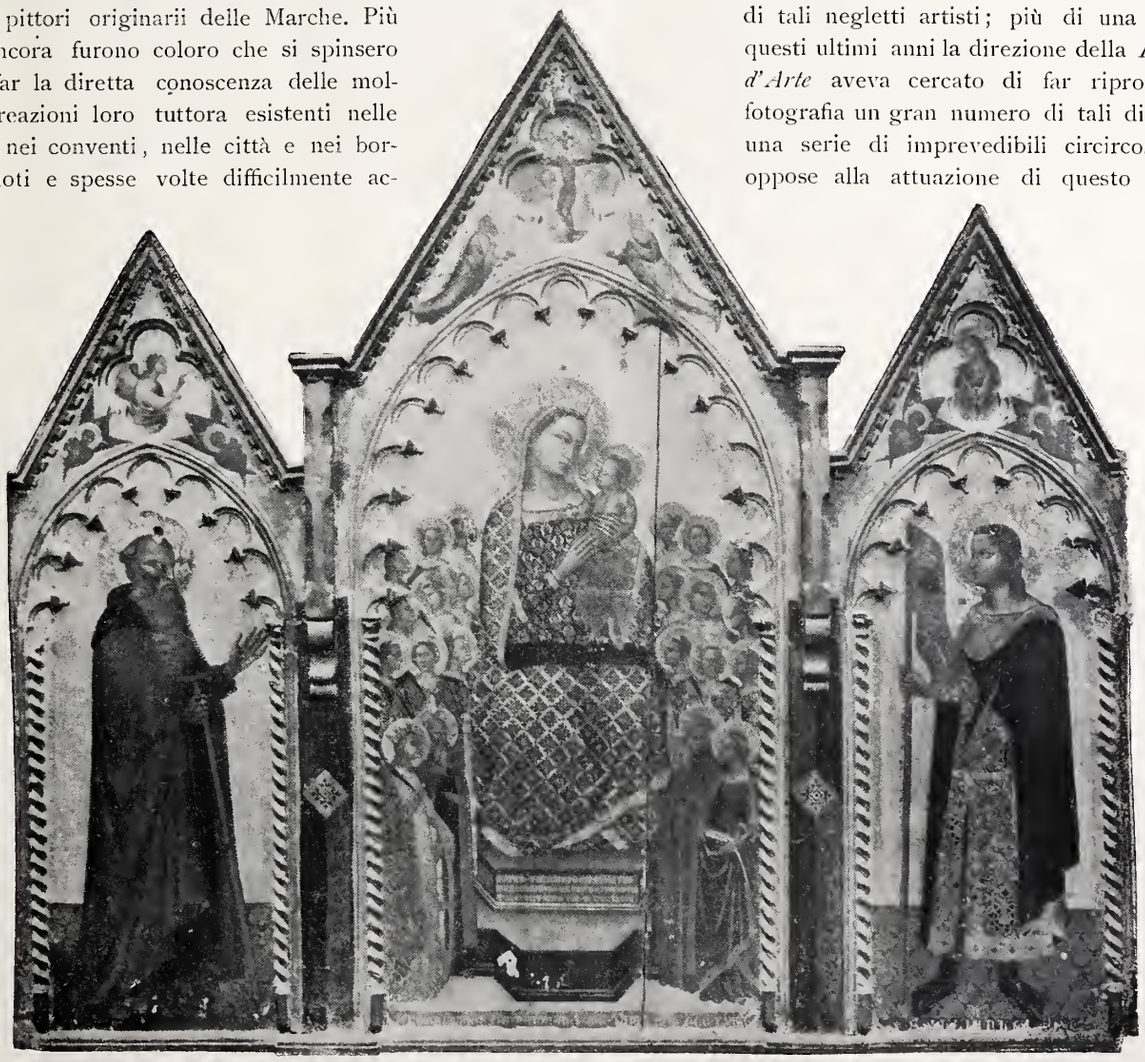
Ma l'Ufficio dei monumenti, è arrivato a tempo a sequestrare in stazione le casse, che stavano per prendere il volo. L'autorità giudiziaria — si dice — farà il suo dovere col Capitolo e coi Signori Bertini e Riboldi, che sono i due antiquari fiorentini.

RASSEGNA D'ARTE

ANNO VI. MILANO - Aprile 1906. N. 4.

Note sull'Esposizione d'Arte Marchigiana a Macerata

Di tutte le scuole di pittura in Italia, nessuna certo è rimasta più costantemente ignorata di quella che si può chiamare Marchigiana. Sino dal tempo del Cavalcaselle pochissimi fra i critici tentarono qualcosa che si avvicinasse ad uno studio serio dei numerosi e quasi sconosciuti pittori originarii delle Marche. Più scarsi ancora furono coloro che si spinsero sino a far la diretta conoscenza delle molteplici creazioni loro tuttora esistenti nelle chiese e nei conventi, nelle città e nei borghi remoti e spesse volte difficilmente accessibili, sulle alture e nelle vallate di quella vasta e romantica regione che si stende da Urbino a Ascoli, da Fermo a Fabriano. Quanto sia ingiusta ed immeritata questa trascuranza possono solo apprezzarlo quei pochissimi, come dicemmo, i quali si procurarono una più intima conoscenza degli ingenui, spesse volte rudi, ma sempre seducenti e intimamente religiosi pittori. Era perciò da lungo tempo vivo in noi il desiderio di pubblicare alcune delle più importanti ed ignorate opere di tali negletti artisti; più di una volta in questi ultimi anni la direzione della *Rassegna d'Arte* aveva cercato di far riprodurre in fotografia un gran numero di tali dipinti, ma una serie di imprevedibili circircostanze si oppose alla attuazione di questo disegno.



Trittico di Allegretto Nuzi - *Biblioteca comunale - Macerata.* *Fot. Gargiolli.*

Di recente, l' esposizione tenutasi in Macerata includeva una raccolta retrospettiva di pitture provenienti da parecchi centri dei dintorni le quali, sebbene non

costituissero una rappresentazione sufficiente del complessivo sviluppo della pittura nelle Marche, erano però abbastanza importanti da richiamare l'attenzione di quegli

Trittico di Allegretto Nuzi - *Pinacoteca Comunale - Fabriano.* *Fot. Gargiolli.*

studiosi che sino allora avevano dovuto limitare la loro conoscenza della scuola allo studio di soli libri o di alcuni isolati esemplari che si trovano nelle pubbliche gallerie. Si presentava anche una favorevole occasione per riprodurre parecchie opere fra le quali alcune di quelle incluse nell' elenco originariamente divisato dalla *Rassegna.* Di tale opportunità approfittò con intelligenza il Signor Ingegnere Gargiolli alla cui cortesia e gentilezza dobbiamo di poter presentare qui per la prima volta alcuni di questi lavori. Nelle poche rapide note che accompagnano le illustrazioni, dovetti, per ovvie ragioni di spazio, limitarmi ad osservazioni generali intorno alle più importanti pitture esposte, senza entrare in discussione sul tema più complicato; spero poter pubblicare più tardi uno studio critico, risultanza di parecchi anni di accurato lavoro, intorno a un gruppo di pittori fra i più sinceri e attraenti, se non fra i più importanti, che l' Italia ci diede, nella speranza che ciò valga a risvegliare la simpatia generale verso di essi.

Le prime opere comprese nella mostra di Macerata furono un gruppo di affreschi frammentari recentemente e con errato giudizio trasportate sulla tela, dal Convento degli Agostiniani di Fabriano, dove prima si trovavano. La maggior parte di questi viene ascritta secondo dati poco sicuri a un certo *Bocco,* noto per aver lavorato insieme ad altri a Fabriano nei primi anni del trecento. Vi si ritrovano le solite caratteristiche della scuola Italo-Bizantina che fiorì durante il XIII secolo nell' Italia Centrale. Il dipinto più importante fra di essi è una grande Crocifissione colla Vergine e S. Giovanni nello stile schematico del tempo. Mostra segni di un' arte più tarda e più realistica una processione di frati in adorazione (in parte molto rifatta) che appartiene a quel periodo del trecento in cui i nuovi elementi e le tendenze naturalistiche di Giotto e dei suoi seguaci guadagnavano terreno sopra le convenzioni pittoriche del secolo precedente.

Da questa serie di lavori primitivi e di transizione passiamo ora alle due prime ben definite personalità della così detta scuola di Fabriano — *Allegretto Nuzi* e *Francescuccio di Cicco (Ghissi).* Nel gruppo veramente importante di opere di Allegretto qui esposte, primeggiava fra tutte il bel trittico, rappresentante la Vergine in trono col Bambino circondata da angeli e santi (fig. 1) appartenente al Capitolo

Trittico di Lorenzo Salimbeni di San Severino - *Pinacoteca comunale - S. Severino nelle Marche.* *Fot. Gargiolli.*

del Duomo di Macerata. Dipinto nel 1379, esso per la composizione e per la decorazione è il lavoro più importante e più soddisfacente del maestro. Eseguito con finezza non minore, e ugualmente dignitoso nei suoi

tipi, avvi un altro trittico, già in S. Agostino di Fabriano ed ora proprietà di quel municipio, che reca S. Agostino fra S. Antonio di Padova e S. Stefano (fig. 2). Difficilmente potrebbesi citare un esemplare più sontuoso della caratteristica passione di questo artista pei ricchissimi ricami e per gli immaginosi disegni, come quelli che adornano la figura di S. Stefano. In entrambi i dipinti come nei frammenti di un polittico con quattro santi (provenienti da una cappella di Cancello ma depositati ora nel Duomo di Fabriano) Allegretto si dimostra esecutore scrupoloso e delicato fino nei più piccoli particolari. In due altre pale d'altare del Duomo di Fabriano, ognuna delle quali ha per soggetto la Madonna e il Putto fra varii Santi, troviamo un fare meno accurato sia nel trattamento delle figure, che nella tecnica: anzi, in uno di questi, i tipi rozzi ed il disegno poco esatto ci indurrebbero ad ascriverlo ad un seguace assistente del pittore, se non pensassimo di attribuire tali difetti all' età del maestro stesso e alla diminuita sua efficacia. In tutti i lavori menzionati il Nuzi, nonostante una dolcezza di tipo e una delicatezza di colore quasi umbra, si palesa come un fedele seguace dei giotteschi fiorentini e, secondo me, in particolar modo di Bernardo Daddi (1). Confesso invece che non mi riuscì di scorgere alcun segno d'influenze di Siena e di Gubbio, da alcuni critici proclamate così apparenti in lui, a meno che non le si vogliano trovare in una certa difficilmente definibile morbidezza di sentimento e nell'amore di ricercati ornamenti, insieme a una tal quale risultante deficienza di rilievo, comuni a tutte queste scuole. La questione se Allegretto si possa chiamare il maestro di Gentile da Fabriano ci trascinerebbe oltre i limiti che mi sono prefisso in così breve articolo, perciò la devo rimandare ad una prossima occasione (2).

Francescuccio Ghissi, il contemporaneo poco noto del Nuzi, era rappresentato qui da una sola opera proveniente dalla Galleria comunale di Fabriano, e recante il tema prediletto da Francesco, della Vergine seduta di sbieco che nutre il Bambino in una gloria di luce colla luna falcata ai suoi piedi. Nel tipo della faccia, come nel carattere generale delle sue figure, il Ghissi poco si distacca dal suo più famoso collega d'arte (1) di cui divide l'amore per gli ornati ricchi e vistosi. Però in lui, ancor più che in Allegretto, notiamo i germi di quel misticismo religioso che divenne più tardi una spiccata caratteristica della pittura nell'Umbria e nelle Marche; pel Ghissi, mal-

Antonio da Fabriano - *Stendardo - Chiesa parrocchiale - La Genga.*
Fot. Gargiolli.

grado rassomiglianze formali, ciò serve a distinguerlo dai suoi contemporanei fiorentini (2).

(1) Che Allegretto e Francescuccio Ghissi non fossero i soli artisti operanti in Fabriano e dintorni a quell'epoca è attestato dall'esistenza nella città stessa di affreschi come quelli difficilmente visibili e pressochè ignoti che trovansi in una cappella rialzata e in parte ricostrutta alla sinistra del coro di S. Domenico — opere interessanti e di un ignoto maestro giottesco di prim' ordine non molto discosto per lo stile dallo stesso Allegretti, sebbene di carattere più spiccatamente fiorentino. E così richiamerò alla memoria quel ciclo un po' più tardo di affreschi con cui un ignoto decoratore ornò la bellissima cappella di S. Nicolò in Tolentino: questi e quelli ora menzionati costituiscono i più importanti dipinti murali giotteschi nelle Marche.

(2) Ricorderemo ancora altri lavori di Allegretto tuttora esistenti nella sua città, uno dei quali, la Madonna col Putto del 1371 nella Collezione Fornari, va posto fra i suoi migliori. E il sig. Fornari ha pure la fortuna di possedere due altre opere genuine del maestro: una tavoletta colla Vergine e il Bambino e un Cristo morto nella tomba. Gli affreschi molto guasti di S. Lucia che io reputo del Nuzi sono più noti. Una tavola recante S. Antonio Abbate fra numerosi devoti, della Galleria Comunale di Fabriano, sebbene ascritta ad Allegretto, ci lascia in dubbio, circa al suo vero autore. La remota città di Apiro presso Cingoli possiede un bellissimo esemplare del nostro maestro nella pala d'altare non toccata dai restauri che fu originariamente dipinta per la chiesa di S. Francesco e venne poi trasportata nelle scuole comunali. Rappresenta la Madonna in trono, il Bambino e i SS. Caterina, Francesco, Martino e Lucia, firmata e datata 1366; come gli studiosi sanno, del nostro pittore l'opera più antica che ne porti la firma è il trittico del 1355, nella Libreria Vaticana (Museo cristiano).

(1) Le opere del Ghissi rivelano una parentela con quelle di Allegretto e, secondo me, ancora maggiore l'influenza di Bernardo Daddi.

(2) Del Ghissi abbiamo nelle Marche un numero di dipinti analoghi nel soggetto, nella tecnica, a quelli di Fabriano, per esempio: in S. Agostino a Ascoli, in S. Domenico a S. Severino, in S. Salvatore a Monte Giorgio, in S. Domenico a Fermo e nella raccolta Fornari a Fabriano veggonsi lavori di sua mano che si somigliano nei tipi e nella composizione e differiscono solo in una maggiore o minore finitezza. Concordo poi col Cavalcaselle nel considerare la tavoletta della Vergine col Putto (n. 1, Scaffale 5) nel museo Cristiano del Vaticano come del Ghissi piuttosto che di Allegretto Nuzi a cui vien di solito attribuita. Quasi identica a queste pitture, sebbene un po' più delicata nel sentimento e nella forma, è la tavola firmata Andrea da Bologna (1372) da S. Agostino di Pausola in cui tale è l'affinità colle opere del Ghissi da farci supporre che Andrea si ispirò a Francescuccio. Troviamo anche fra altri artisti più prettamente bolognesi, come per esempio Lippo Dalmasio, composizioni che ricordano assai quelle sopranominate del Ghissi. Dello stesso Andrea era esposto pure un elaborato polittico firmato e datato 1369, rappresentante la Vergine col Cristo in trono, fra Santi e devoti e scene della vita dei due S. Giovanni, nel quale appaiono palesi le caratteristiche bolognesi dello stile di Andrea.

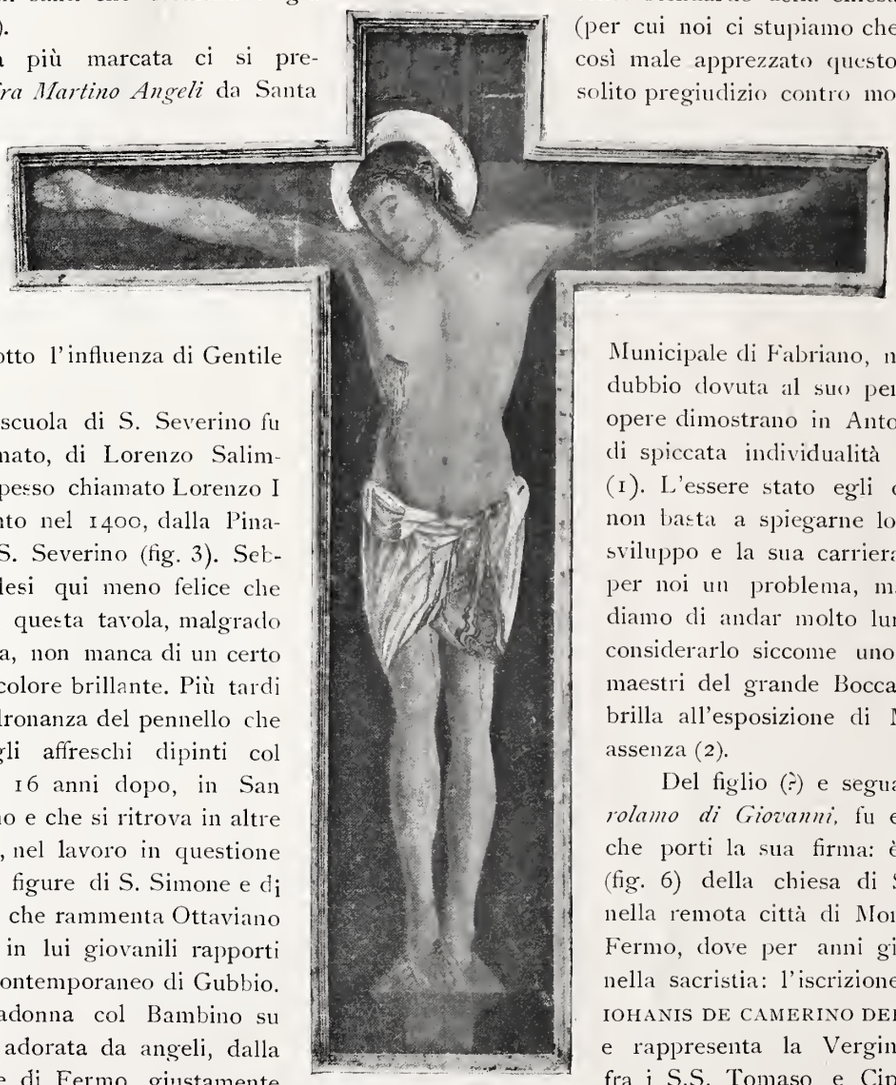
Di Gentile, del grande capo scuola, l'Esposizione di Macerata non poteva vantare nessun esemplare genuino (1) sebbene alcune opere esposte portassero evidenti traccie della sua influenza, la quale fu però meno sentita nel proprio paese che altrove. Di un fedele imitatore della sua maniera vedemmo una curiosa e piacente piccola pittura su tela recante la Madonna coronata di Angeli, in adorazione dinnanzi al Divino Infante in una culla, contro una siepe di rose; proviene dal monastero di S. Maria Maddalena in Matelica. Di un seguace ritardatario di Gentile alcuni santi che formavano già parte di una pala (2).

Una personalità più marcata ci si presenta nell'opera di *Fra Martino Angeli* da Santa Vittoria, il quale in due tavole (una di cui da S. Biagio in Monte Vidon Combatte è firmata e datata 1448) si dimostra un piacevole pittore di provincia sotto l'influenza di Gentile e dei Sanseverini.

Della primitiva scuola di S. Severino fu esposto il trittico firmato, di Lorenzo Salimbeni, o come viene spesso chiamato Lorenzo I da S. Severino, dipinto nel 1400, dalla Pinacoteca Comunale di S. Severino (fig. 3). Sebbene Lorenzo si palesi qui meno felice che nelle pitture a fresco, questa tavola, malgrado i suoi difetti di tecnica, non manca di un certo fascino, con quel suo colore brillante. Più tardi egli acquisterà la padronanza del pennello che rende così deliziosi gli affreschi dipinti col fratello Jacopo, circa 16 anni dopo, in San Giovanni B. di Urbino e che si ritrova in altre sue opere (3). Invece, nel lavoro in questione v'ha, sopratutto nelle figure di S. Simone e di S.ª Caterina, qualcosa che rammenta Ottaviano Nelli e indicherebbe in lui giovanili rapporti col suo più anziano contemporaneo di Gubbio.

Una piccola Madonna col Bambino su un trono marmoreo, adorata da angeli, dalla pinacoteca Municipale di Fermo giustamente attribuita alla scuola di S. Severino, ci presenta un pittore sconosciuto che prese molte delle qualità decorative dei Sanseverino, insieme a una tecnica abbastanza fine. Di un altro artista ignoto della medesima scuola, una lunga pala colla Incoronazione della Vergine, da Montecassiano; quindi un polittico colla Madonna e quattro santi, il quale, sebbene attribuito alla scuola di Fabriano, mi sembra derivi da quella di S. Severino; proviene dalla Collegiata di Potenza Picena.

Tornando ora alle pitture dei fabrianesi di un'epoca un po' più tarda, troviamo esposte tre opere dell'interessante ma negletto *Antonio da Fabriano*, e cioè il seducente stendardo della chiesa di Genga (fig. 4) (per cui noi ci stupiamo che il Cavalcaselle abbia così male apprezzato questo pittore, secondo il solito pregiudizio contro molti autori non appartenenti alla Scuola di Firenze) il bel crocifisso firmato e datato (1452) (fig. 5) dal Museo Piersanti di Matelica e la larga tavola dalla Galleria Municipale di Fabriano, non firmata ma senza dubbio dovuta al suo pennello. Tutte queste opere dimostrano in Antonio un artista dotato di spiccata individualità e di perfetta tecnica (1). L'essere stato egli discepolo di Gentile non basta a spiegarne lo stile, onde il suo sviluppo e la sua carriera artistica rimangono per noi un problema, ma tuttavia non crediamo di andar molto lungi dalla verità nel considerarlo siccome uno dei primi possibili maestri del grande Boccati di Camerino che brilla all'esposizione di Macerata per la sua assenza (2).



Antonio da Fabriano - *Gall. Piersanti Matelica.* *Fot. Gargiolli.*

Del figlio (?) e seguace del Boccati, *Gerolamo di Giovanni*, fu esposta l'unica opera che porti la sua firma: è questo un polittico (fig. 6) della chiesa di S. Maria del Pozzo, nella remota città di Monte S. Martino presso Fermo, dove per anni giacque fatto a pezzi nella sacristia: l'iscrizione dice: « IERONIMVS IOHANIS DE CAMERINO DEPINSIT MCCCCLXXIII » e rappresenta la Vergine, il Putto e angeli fra i S.S. Tomaso e Cipriano con sopra la Crocifissione, e i S.S. Michele, e Martino. Senza possedere quella meravigliosa profondità di carattere che distingue Giovanni e ne fa, per così dire, il Pier dei Franceschi delle Marche, Girolamo se ne dimostra un seguace abbastanza fedele, temperato da una certa influenza vivarinesca e da qualcosa di personale. Non possiamo però trovare in lui l'influenza di Matteo da Gualdo che il Cavalcaselle credette di notare. La tecnica di quest'opera è accuratissima, il colore chiaro e vivace, il disegno preciso (3).

(1) Ciò non vuol dire che le Marche siano del tutto prive di un originale di Gentile poichè, malgrado l'esodo a Brera delle deliziose predelle della pala di Val Romita, rimane tuttavia nella città nativa di Gentile ciò che, a parer mio, costituisce una creazione preziosa e geniale del suo pennello. Alludo qui alla poco nota tavoletta di San Francesco che riceve le stimmate nella Raccolta Fornari di Fabriano. Questo piccolo quadro, che spero di riprodurre fra breve nella *Rassegna* col gentile permesso del suo proprietario, è un'opera dei primi anni di Gentile, non molto posteriore alla predella sopra detta. Nel parlar di Gentile non posso tralasciare di menzionare un dipinto che più si approssima alla sua maniera di tutti quelli esistenti nelle Marche; è questo un affresco, o meglio un frammento, che conserva una grande e delicata bellezza, in una chiesa di S. Ginesio, rappresentante un miracolo di S. Antonio da Padova, di artista ignoto molto affine a Gentile.

(2) Un altro lavoro di un seguace di Gentile lo vediamo nella pala già in S. Vito di Recanati, ora nel municipio di questa città: rappresenta S. S. Vito, Battista Giovanni B. e Lorenzo e fu, secondo l'iscrizione che porta, dipinto nel 1422 da un certo « Magister Petrus ».

(3) Per esempio nella chiesa del castello, in quella di S. Maria della Misericordia, in S. Lorenzo di S. Severino e a S. Maria della Pieve, poco distante da quei comuni.

(1) Un altro notevole lavoro del maestro è il S. Gerolamo nella Raccolta Fornari di Fabriamo.

(2) Non molto lontano da Macerata si ammira tutt'ora nel suo luogo originale, cioè nella chiesa parrocchiale di Belforte sul Chienti, lo splendido capolavoro del maestro, il magnifico polittico con la Madonna, il Bambino e santi, dipinto nel 1468, una delle opere d'arte più imponenti delle Marche.

(3) Di questa interessante personalità artistica spero fra non molto poter dire di più e restituire a lui certe opere che figurano sotto altri nomi.

Ritornando ancora una volta agli artisti di S. Severino, la quale città nel quattrocento ebbe una parte importante nella storia della pittura marchigiana, ci troviamo di fronte ad un simpatico artista, *Lorenzo di maestro Alessandro* o *Lorenzo Secondo,* come venne chiamato per distinguerlo dal suo omonimo Lorenzo Salimbeni. Lorenzo II, il quale non aveva col primo altro in comune fuorchè il nome, e la cui arte sembra ispirarsi a Nicolò da Foligno e un poco al Crivelli, dimostra una individualità sua propria ed una indipendenza artistica tale da meritare quella considerazione che gli fu sinora negata dagli scrittori d'arte. Non meno di otto lavori portano il suo nome nella esposizione di Macerata, dei quali il primo è l'interessante pala (fig. 7-8) con la Vergine il Putto e angioli) fra i S. S. Francesco e Bernardino, dalla chiesa di S. Francesco in Matelica. Malgrado il parere del Cavalcaselle e di altri, nulla giustifica tale attribuzione, in questo lavoro dovuto ad un ignoto artista che rivela una certa affinità colle prime produzioni di Bernardino di Mariotto (1) piuttosto che con Lorenzo, ed ha una soavità di sentimento religioso non disgiunta da vivacità negli atti. Correttamente ascritte a Lorenzo dal Cavalcaselle sono le due bellissime tavole con San Sebastiano, San Giovanni Battista e altri due santi (fig. 9) evidentemente parti di un polittico, da S. Teresa in Matelica, opera senza dubbio della giovinezza del pittore, quando egli subiva più fortemente l'influsso di Nicolò da Foligno: si possono collocare, per la finitezza e per la bellezza del colorito, fra le migliori creazioni di Lorenzo. Di un'epoca più tarda, in cui il nostro artista aveva sviluppato e individualizzato il suo stile, il dipinto colla Vergine e S. Andrea fra i S.S. Rocco e Sebastiano, dalla Confraternita di S. Angelo di Matelica — purtroppo, dolorosamente restaurata in questi ultimi tempi. La città nativa di Lorenzo, S. Severino, mandò qui una Madonna col Putto i S. S. G. B. e Agostino dalla chiesa di Sant'Agostino a Pausula, e un trittico dipinto nel 1481, dove vedonsi chiare le influenze del Crivelli e di Nicolò da Foligno, così come nel Matrimonio di S.ª Caterina una volta in Fabriano ed ora nella Galleria Nazionale di Londra (1).

Polittico di Gerolamo di Giovanni Boccati - *S. Maria del Pozzo - Monte S. Martino.* *Fot. Gargiolli.*

Due dittici, frammenti di un'opera più grande coi SS. Pietro, G. B., Bernardo e Biagio, dalla chiesa di S. Maria di Piazza a Sarnano, sebbene ascritti a Lorenzo, mi sembrano piuttosto di Nicolò da Foligno o di un discepolo molto affine che lavorava sui disegni del maestro stesso. Senza dubbio, ad un artista della scuola di Lorenzo appartengono due altri

(1) Bernardino è noto alla maggioranza degli studiosi solo per le sue opere più tarde, come quelle nella galleria di Perugia che ce lo mostrano già entrato in una fase convenzionale sebbene sempre piacevole: nelle prime invece, come nella tavoletta con Madonna e Angeli (1498) nella chiesa di Bastia presso Fabriano, abbiamo un eccellente esempio di come egli seguisse Fiorenzo di Lorenzo. Bernardino avrebbe potuto essere meglio rappresentato alla mostra perchè, sebbene perugino, fu intimamente unito allo sviluppo della pittura nelle Marche. Vorrei aggiungere all'ottimo elenco delle sue opere pubblicate dal Berenson altre due: una piccola caratteristica *Incoronazione* nella raccolta Piersanti a Matelica, e un piccolo stendardo recante lo sposalizio di Santa Caterina, S. S. Agata e Damiano nella collezione del rev. dott. Nevin a Roma. In Albacina presso Fabriano scorgesi ancora sulla parete di un vecchio mulino un fresco rovinato dello stesso autore.

(1) Il capolavoro di Lorenzo è lo splendido fresco in forma di polittico nella chiesa collegiata di Sarnano che ci mostra Lorenzo nella fase sua più sviluppata e caratteristica. Non esito ad ascrivere al maestro un altro pregevole affresco, recante la Vergine, il Bambino e angeli ed ascritto a Nicolò da Foligno, nella vecchia cappella dell'Ospedale, fuori la porta della città, opera di affascinante semplicità. Un altro lavoro infine, che passò sinora siccome di Nicolò da Foligno e fu una volta, *mirabile dictu,* attribuito a Gentile da Fabriano, ma che in realtà è una delle più importanti produzioni di Lorenzo II, lo splendido polittico con la Vergine e Santi, trovasi tutt'ora sull'altar maggiore della chiesa di Serrapetrona, un piccolo paese nascosto nei monti tra Belforte e San Severino. L'amico mio, M. Berenson, fu il primo ad ascrivere questa grande pala al suo vero autore in una privata comunicazione alcuni anni or sono. Io non aveva allora visto tal lavoro, ma la conoscenza fattane più tardi, mi condusse alla medesima conclusione.

dipinti i quali, malgrado una evidente parentela con quelli di S. Severino, sembrano aver dato origine a molte discussioni tra i critici, dacchè apparvero alla Mostra di Macerata, il primo di essi, un trittico del capitolo del Duomo di Matelica, rappresentante, nella parte centrale, la Crocifissione, e nei lati Sant' Adriano a cavallo, la Natività, il Martirio di S. Bartolomeo e l'Adorazione dei Magi. Quest'opera, classificata dalla Commissione dell'Esposizione fra le prime del quattrocento, è certamente di un'epoca più tarda. Quanto all'influenza di Gentile da Fabriano o della scuola tedesca (!) che alcuni pretendono vedere in essa, non conviene parlarne, tali influenze essendo solo immaginarie. Nè posso convenire coll'opinione del prof. Ricci, citata dal catalogo, che riconosce nella cavalleresca figura di S. Adriano la mano di Nicolò da Foligno, poichè questa figura è certamente di quello stesso che effigiò la Vergine della Natività, l'Adorazione e la Crocifissione nella medesima pala, di un artista cioè che se non fu Lorenzo II, fu di certo il più affine dei suoi seguaci. L'influenza di Nicolò che noi troviamo qui è quella che si rintraccia in quasi tutte le opere di Lorenzo e della sua scuola. Una discendenza artistica simile a questa ce la mostra la seconda di dette opere che contiene il Crocifisso fra la Vergine e S. Giovanni e di sotto una serie di notevoli predelle piene di carattere, dove è ritratta la storia dell'Invenzione della S. Croce, fiancheggiata da due gruppi votivi, pure esposta dal Capitolo del Duomo di Matelica.

Trittico - Ignoto - *S. Francesco - Matelica.* *Fot. Gargiolli.*

Passando ora alle opere dei Vivarini, di Carlo Crivelli e seguaci, fattori così importanti nella evoluzione della pittura marchigiana, troviamo qui esposte le tavole frammentarie dell'anno 1462 dalla Collegiata di Pausola attribuite, non senza ragione, al padre della scuola muranese, *Antonio Vivarini*, che potrebbe benissimo esser stato coadiuvato dal fratello minore Bartolomeo.

Di *Carlo Crivelli* due opere, la gentile Madonna della Pinacoteca di Macerata, e la più affascinante fra tutte le sue rappresentazioni della Vergine Madre e del Figlio, quella della Confraternita del Sacramento di S. Agostino in Pausula. Del simpatico *Vittorio Crivelli*, fratello (?) e seguace di Carlo, furono esposti parecchi lavori poco conosciuti, fra gli altri la più perfetta delle sue produzioni, il gran polittico di Torre di Palme, quello dipinto nel 1490 per la chiesa di San Martino in Monte S. Martino (1) (fig. 10), un trittico da Ripatransone e una Vergine in adorazione del Putto, da Sarnano.

Del rude ma spesse volte assai decorativo *Pietro Alemanno* vi era nella Esposizione un gruppo di opere caratteristiche, e cioè: un polittico della Pinacoteca comunale di Ascoli, una Madonna che adora l'Infante della stessa raccolta, e che ricorda quella di Vittorio Crivelli in Marsignano e quella del medesimo artista in Fallerona, la Madonna del Soccorso da Sarnano (2) e una deliziosa Santa Martire da Ascoli.

Il bizzarro e poco noto pittore *Stefano Folchetti* di S. Ginesio era rappresentato da tre lavori: il più antico di essi, una Vergine con Bambino e Santi, dipinto per una delle chiese della sua città nativa (dove solamente si può conoscere questo pittore) ci mostra Stefano, se non

(1) Non è questo l'unico lavoro di Vittorio in Monte S. Martino; nella medesima chiesa di S. Martino vedesi un altro grande polittico della sua mano, ed un altro ancora nella chiesa di S. Maria del Pozzo. A Montefalcone poi, in quel nido d'aquila che corona la montagna opposta, avvi un altro polittico del maestro, per non parlare di altre sue opere sparse nelle località meno note delle Marche.

(2) Era questo un soggetto favorito di Pietro di cui troviamo il primo esempio nel dipinto eseguito nel 1485 pel coro della collegiata di S. Ginesio dove tuttora si conserva chiuso in un pesante tabernacolo.

Predella del trittico - *S. Francesco - Matelica.* *Fot. Gargiolli.*

come un discepolo, almeno sotto l'influsso del Crivelli e sino a un certo punto, di Lorenzo II, mentre in una pala più tarda, del 1498, sebbene egli abbia preso per la Madonna un modello crivellesco, l'influenza di Lorenzo è molto più accentuata. In entrambe le tavole però notiamo quella stessa curiosa e caratteristica individualità che ci fa perdonargli la mancanza di tecnica finitezza (1).

Interessante, perchè reca traccie evidenti del Crivelli, sotto cui l'artista cominciò il suo tirocinio, un gruppo di pitture da Ascoli di *Cola Filotesio d'Amatrice*. Non si crederebbe che l'autore di opere semplicemente decorative, come sono le sue prime, potesse divenire il creatore delle due Sibille stranamente michelangiolesche esposte qui sotto il suo nome!

Fummo sorpresi di vedere come fra tanti artisti di mediocre importanza il grande *Lorenzo Lotto*, la cui vita negli anni di matura operosità fu così legata alle Marche, sua patria adottiva, non era rappresentato qui che da tre opere fra le molte sparse nelle vicinanze di Macerata. Di queste, due pale da Mogliano e da S. Domenico di Cingoli sono abbastanza note, la terza invece, una vigorosa ed efficace tavoletta con S. Domenico predicante nella piazza di Recanati, di un colorito smagliante, era pressochè ignota ai moderni ammiratori del maestro: apparteneva al conte Grimaldi di Treia (1).

Dirò poche parole dei pittori del tardo cinquecento e del seicento, i quali non entrano nell'ambito della presente rassegna. Interessante, non foss'altro siccome prova dello sviluppo artistico del pittore, l'esposizione di ben sedici tavole di *Vincenzo Pagani;* degne pure di nota le produzioni degli artisti, una volta famosi, appartenenti alla scuola di Caldarola; — pur troppo in questi ed in altri dipintori marchigiani di tale epoca, l'eclettismo prende il posto della semplicità e della sincerità che formò la caratteristica dei primitivi maestri di quella interessante regione (2).

Fu pure incluso nella mostra un gruppo di opere senza affinità all'arte nelle Marche fra cui le magnifiche

Quattro santi - Frammenti di polittico - Lorenzo d'Alessandro - *S. Teresa - Matelica.* *Fot. Gargiolli.*

(1) Nei lavori posteriori di Stefano, in cui egli si firma, non più Stefano di S. Ginesio, ma Stefano Folchetti (come la tavola d'altare in S. Francesco di S. Ginesio ed un'altra nella chiesa di Urbisaglia presso Tolentino) egli ha un fare più dolce ed uno stile più convenzionale.

(1) Che l'ha pur troppo venduta a un antiquario il quale senza dubbio la trasportò all'estero. N. d. R.

(2) Il più grande di tutti i tardi pittori marchigiani fu purtroppo trascurato dal Comitato della mostra; alludo qui a quel Piergentili da Camerino di cui la chiesa di S. Venanzio in quella città possiede la grandiosa « Concezione ». Meriterebbe più attento studio quest'artista dimenticato che sovrastava ai suoi contemporanei quando la pittura delle Marche andava rapidamente declinando.

Polittico di Vittorio Crivelli - *S. Martino - Monte S. Martino.* *Fot. Giorgiolli.*

predelle della pala del *Perugino* (1497) da S. Maria Nuova di Fano, le quali, sebbene abbiano le più prette caratteristiche del maestro, vennero secondo il solito attribuite a Raffaello. Così non posso ammettere l'attribuzione a Sebastiano del Piombo del Cristo alla Colonna dalla Chiesa di S. Esuperanzio in Cingoli, evidente lavoro di un discepolo o seguace dell'artista. Per finire menzionerò la ricca tavola coll'assunzione della Vergine, proprietà del conte Servanzi di S. Severino, in cui riconobbi subito la mano dell'immaginoso ed abile pittore senese, *Giovanni di Paolo,* nella sua maniera più accurata e più finita (1).

Dicembre 1905.

F. Mason Perkins.

(1) Più tardi, nel leggere il catalogo della mostra, notai con piacere che anche Corrado Ricci aveva attribuito questa bella tavoletta al suo vero autore.

Berlino. — Per la Galleria Nazionale.

Il bilancio dei Musei ha ricevuto testè un aumento di marchi 1.450.000 per permettere alla Galleria Nazionale l'acquisto di quadri del pittore Mensel di cui essa possiede già molte opere.

Un monumento sepolcrale
della Rinascenza (1)

A un chilometro e mezzo circa dalla ridente cittadina di Persiceto, a sinistra della provinciale che conduce a Bologna, sporge alquanto sull'asse della strada stessa un edifizio di stile gotico. È l'antico Santuario della *Madonna del Poggio,* che, come si legge nell'accurata *Storia medioevale del castello di Persiceto,* compilata dalla mite e affettuosissima anima di uno de' suoi cittadini, il Comm. Avvocato Luigi Maccaferri, fu riedificato verso la metà del decimo quinto secolo.

Esternamente si presenta abbbastanza conservato nelle sue linee architettoniche, e solamente a levante del fabbricato fu addossata una porzione di casa del Seicento circa, la quale aggiunta *stona* maledettamente col resto di quelle pareti, a mattoni scoperti, che a distanze simmetriche si

Chiesa del Poggio - Persiceto. *Fot. Filippo Marchignoli.*

aprono per dar luce all'interno con finestre, parecchie delle quali rettangolari, altre più vaste e decorative, quali quelle dell'abside, coi loro simpatici archi a sesto acuto. Ogni parete esterna termina lassù con un grazioso coronamento o cornicione di mattoni sporgenti in linee orizzontali alternate, le une a cordone, le altre a dentelli; tipo di cornicione che nella nostra regione, dal V Secolo, arrivò con poche modificazioni fino al XV. Il cornicione suddetto corona tutto l'edifizio, girando sotto la linea serpeggiante delle ultime tegole del tetto, nelle linee rette dei fianchi della chiesa, e attorno alle lesene, e su per la cuspide della facciata, e attorno al campanile e all'abside, contribuendo senz'altro a dare un aspetto simpatico all'edifizio.

Internamente, il corpo della chiesa è formato da un rettangolo lungo metri 28,50, coperto a vôlta a tutto sesto, in fondo al quale s'apre l'abside. La sua vôlta a un quarto di sfera è solcata da lunette a sesto ogivale e tutt'ora ha dipinti del 1495, che rappresentano figure di Santi e ornamenti *imitanti l'antico musaico*. Accostando colla lente quelle vecchie pitture si scorgono fra gl'intrecci e le volute di fogliami a colori, alcune targhette, sulle quali stanno scritti — motti o altro — che meriterebbero di essere studiati, per dire coscienziosamente della loro possibile importanza.

L'architettura del corpo di chiesa ha cose forse notevoli, perchè abbiamo le date certe in cui furono eseguite;

Sarcofago nella Chiesa del Poggio Persiceto. - Fot. Filippo Marchignoli.

sono dunque importanti, se non altro per la storia della nostra architettura, ma non mi fermerò ora a studiare questa parte di lavori, e dirò subito, che entrando nella chiesa stessa, a destra, nella prima campata, cioè fra l'angolo di questo lato e la prima colonna addossata alla parete che va all'abside, s'apre maestoso l'ingresso alla

Dettaglio del sarcofago - Persiceto. Fot. Filippo Marchignoli.

cappella della Madonna, occupando tutto lo spazio che resta fra l'angolo e la colonna suddetta. Lo chiude al di sopra un arco a tutto sesto che ha, in conseguenza della sua luce, un raggio di ben 3 metri e 21 cent.

La cappella è di forma quadrata e la sua volta a vela, è sostenuta dall'arco anzidetto, come pure agli altri lati, da altri uguali archi. Le loro doppie ghiere, in cotto, rappresentano modanature e fogliami, di quella gentilezza di forme, che rivela tosto l'epoca della Rinascenza. Un cornicione dello stesso materiale gira tutt'intorno alle tre pareti, ma ogni cosa è ora coperta da una sola tinta e non ho fatto saggi per poter dire se in antico fosse dipinta come l'abside surricordato. Alla parete di settentrione, è addossato un tempietto di architettura senza pregi artistici, sotto del quale, nel muro di faccia, è l'immagine della Madonna, detta del Poggio, la quale fu quasi totalmente ridipinta e dal lato artistico non ha importanza.

Nella parete di faccia a colui che dalla chiesa entra in questa cappella, all'altezza di due metri, è fissato il monumento sepolcrale di cui mi preme presentare i disegni e dire qualcosa in questo pregiato periodico, acciò si conosca dagli amatori un altro lavoro di quel momento in cui l'arte sfolgorò di una luce mai più vista e mai troppo esaltata, tanto fu ricca di parti felicissimi del sereno genio italiano.

Non è il sepolcro d'un ricco, impreziosito da marmi, da bronzi, da statue colossali; è l'avello d'un modesto Dottore di Diritto canonico della illustre Università degli studi di Bologna; è il modesto avello, che i nipoti di quest'altro buon cittadino di Persiceto, ordinavano gli fosse eretto nella chiesa dove era stato Rettore negli anni di sua gioventù, e dove desideravano riposassero le sue ceneri, tutt'ora guardate con reverenza da ogni suo concittadino.

Il monumento è tutto di terra cotta scoperta, cioè, senza smalti o pitture.

Sopra una cornice architettonica poggia un sarcofago, sul quale giace il corpo, di grandezza naturale, di Don Antonio Busi, vestito della toga e del berretto dottorale. Ha le braccia incrociate sul petto e nel *pollice* della destra, l'anello che indica il suo grado accademico. Mani e viso sono disegnati con cura, e particolarmente la testa ha l'espressione di un vero ritratto, appunto come i lavori

di quel tempo, onde pare fossero modellati coll'aiuto della *maschera*, tanto sono ben fatti. Dal lembo della toga sporgono i piedi, che poggiano contro un grosso volume, ritto sulla costola e un po' inclinato verso il fianco del sarcofago.

La testa poggia su di un cuscino e tutto il corpo su di un rialzo del coperchio. Tale rialzo è nascosto da una stoffa che scende tutt'attorno, formando pieghe ben trovate e naturali, abbenchè, ora, appaiano un po' sconnesse, causa qualche storpiatura, che *i pezzi tagliati* subirono nella cottura della creta.

Sulla faccia del sarcofago sono effigiati, in alto rilievo, quattro Dottori della Chiesa e sono chiusi entro altret-

tante cornicette rotonde, le quali alla loro volta, sono chiuse da una specie di nastro che gira a spirali intrecciate. Fra un medaglione e l'altro rompe la simmetria dei due nastri intrecciati, altro diverso intreccio, nel mezzo del quale sporge una graziosa testolina di putto.

Sul fregio che segue alla surricordata cornice è scolpita l'iscrizione seguente:

D · ANTONIO · DE · BVSIS · DECRETORVM . DOCTORI · AC · S · PETRONIl · BONONIENSIS · CANONICO · PVBLICE · DVM . VIVERET · LEGENTI · NVC · VITA · FVCTO · EIVS · NEPOTES · DICARVT · ANO · SALVTIS · MCCCCCVI

Fu cura speciale degli artisti della Rinascenza quella di completare le loro opere con grande ricchezza di accessori. Quesa profusione di appendici, disposte laddove l'opera sarebbe altrimenti riuscita monca, o tozza, anzichè renderla *farragginosa*, riusciva gradevole all'occhio e di un'*armonia* perfetta.

Così nel nostro monumento la parte ornamentale ed accessoria, che si svolge al di sotto dell'*architrave*, ed occupa uno spazio alto forse un terzo della grandezza totale del monumento, è modellata colla stessa cura e la stessa genialità delle parti principali.

Nel mezzo campeggia uno scudetto per lo stemma e sotto di esso pende, da una funicella, una graziosa targhetta. Nei fianchi di questi ornati sono figurate due cariatidi dai torsini flessuosi e modellati con curve pastose, indicanti i dettagli anatomici dei due corpicciattoli. Dall'addome i loro corpi umani si trasformano in graziosi fogliami e in *quattro* code aggomitolate fra esse cariatidi e gli oggetti del centro.

Un nastro gira con svolazzi attorno alle cose descritte e termina presso le due testine.

Anche nel nostro monumento la grande profusione di accessori decorativi non guasta punto, anzi serve a meraviglia per formare un insieme *armonico* e, vista a una certa distanza, la *massa* appare in un contorno *finito*, entro al quale ogni dettaglio si legge chiaro ed intonato.

Ripeto ancora che l'opera di cui scrivo non è uno dei capolavori dell'epoca che rappresenta, ma appunto perchè qui non si volle, nè si poteva sviluppare una grande idea artistica, essa è perciò più degna di considerazione.

L'artista non fu *preoccupato* dall'idea di dover preparare il *modello* che dovesse poi servire a ritrarre la sua opera o in marmo o in bronzo o in altra materia più preziosa; non doveva figurare fra altri lavori e perciò neppure dovè pensare potesse essere studiato e confrontato con altri. Non spirito di emulazione, nè di gloria, preoccupava dunque quella mente e solo la reverenza al nome dell'illustre Dottore a cui doveva essere dedicato il suo lavoro, e la *spontaneità* del genio dell'artista, poterono valere per la riuscita della sua opera.

Influiva nonpertanto anche l'ambiente in cui vivevano quelle menti purissime d'artisti veri, poichè non solo nei palazzi dei ricchi e nei grandi edifizi pubblici, quegli uomini poterono vedere l'arte del loro tempo, ma la riscontrarono anche nella roncola del contadino, nel vestito della pastorella, nella scarpa del pellegrino, nella porta della più umile casa del villaggio, essendo *artisti nati* anche il fabbro, la tessitrice, il calzolaio, il falegname, che quegli oggetti costrussero.

E non parlo dei palazzi, dove l'architettura, i dipinti dei quadri e delle pareti, gli apparati di arazzi o d'altre magnifiche stoffe, i mobili arricchiti di tarsie e d'intagli, le maioliche, le cristallerie, i metalli ridotti dal punzone e dal bulino in elegantissimi vasellami o in preziosi gioielli, davano a quelle sale l'importanza d'una scuola, dalle quali l'artista usciva coll'animo ispirato e riboccante di concetti sublimi, che poi fissava sui marmi, sulle tele, e su qualunque oggetto sorto dalle sue mani.

Anche questo modesto sarcofago rappresenta dunque *una sacra reliquia del passato.*

Anzola - Emilia, Dicembre, 1905.

TORQUATO COSTA.

(1) Benchè il monumento ad Antonio Busi qui illustrato sia già noto per un articolo del Rubbiani, che lo attribuì giustamente a Vincenzo Onofrio, bolognese, pei confronti colla tomba Nacci in S. Petronio, la Direzione della *Rassegna d'Arte* ha pensato di dar posto al presente scritto, che contiene cose nuove e illustra anche l'ambiente stesso. *N. d. D.*

Una Madonna di Jacopo Bellini
agli Uffizii.

In questo periodico fu scritto più volte e colla massima competenza di Jacopo Bellini e dell'esiguo numero di pitture di lui rimasteci, le quali non sono sufficienti a darci un'idea completa della sua grandezza artistica quale apparisce dagli stupendi disegni. Alle cinque Madonne qui pubblicate ne possiamo aggiungere ora una sesta, testè acquistata dagli Uffizii, la quale per la grandiosità di concetto e per il perfetto stato di conservazione, si può dire la più bella pittura di Jacopo e degna della sua fama, così divulgata ai suoi tempi.

Nella composizione non si allontana di molto dalle altre Madonne: è in mezza figura come quelle di Venezia, di Bergamo e di Lovere, come quest'ultima ha il capo cinto d'una corona gemmata; il Bambino, è vestito; il fondo è di cielo. Sebbene non porti la firma dell'autore, le forme, l'espressione, i dettagli, la tecnica del colore, tutto ce lo indica indiscutibilmente.

La superiorità consiste nella maggior larghezza di forme, nella maestà del portamento, nella semplicità del drappeggio, nell'espressione del gesto pietoso e fermo col quale Ella protegge il costato del Bambino, che rovescia indietro la testina ricciuta per guardar la Madre, la quale abbassa i lunghi occhi gravi su coloro che pregano.

Madonna col Bambino, di Jacopo Bellini - *Galleria degli Uffizi - Firenze.*

A queste qualità di composizione si uniscono quelle della tecnica: il modellato purissimo della testa e delle mani, la leggerezza morbida dei panni, il gusto squisito degli ornati e sopratutto la incantevole armonia dei colori i più svariati e pertanto i più gradevolmente accordati. La veste della Madonna è color carminio, coperta d'un sottile manto violetto purpureo cosparso di puntini d'oro; di sotto alla corona ingemmata le scende sulle spalle un velo candido ornato di un bordo arancione con disegni e frange d'oro; il Gesù bambino è vestito di verde cangiante in oro ed ha un manto azzurro punteggiato d'oro; la corona, le bordure e le aureole sono d'oro e colori ornate di disegni finissimi e di caratteri cufici.

Tutto ciò poi è perfettamente conservato, senza un'alterazione, senza un ritocco, tranne l'oro scomparso in taluni punti, ed un leggero ed eguale abbassamento di tono prodotto dal tempo, che involve questa Madonna come in un ambiente di mistero.

Osservando minutamente l'esecuzione, si resta sorpresi della maestria, con la quale sono rese quelle delicate sfumature di toni carnicini, che degradano insensibilmente dalla luminosità della fronte e del collo alle ombre rosate degli orecchi tra le pieghe del velo, e che esprimono mirabilmente la differenza di sostanza tra le mani morbide ma solide della Vergine e le manine gracili, ancora informi, del Bambino. I panneggi sono condotti con uno studio accurato del vero, a pieghe diritte e sottili, senza più tracce di linea di umbro-gotica eleganza, come troviamo ancora nelle Madonne del Louvre e di Bergamo, che mostrano chiaramente la provenienza dalla scuola di Gentile da Fabriano. Tra quelle Madonne e questa, altre potenti impressioni hanno influito sullo sviluppo dell'arte di Jacopo Bellini: la monumentalità di concetto e la trasparenza di colorito dell'Altichiero e del Pisanello.

Pertanto in questo quadro egli si mostra grande maestro, assolutamente indipendente, e sembra ricongiungersi nella linea severa e nella magia dei colori e degli ori alla tradizione bizantina. Qui egli è veramente il padre

di tutta la successiva scuola veneziana e presenta in embrione tutta la tavolozza adottata fin dopo Tiziano, dal bianco panno che adorna il capo della Vergine al verde cangiante dell'abito del Bambino.

Più che con quanto rimane di Gentile Bellini e con le Madonne anche le più primitive di Giovanni, come quella del principe Trivulzio, questa Madonna mostra un'affinità assai stretta colle opere del genero di Jacopo, Andrea Mantegna. La forma rotonda del volto dai tratti poco accentuati, il colorito rosato a ombre trasparenti delle carni, i panni sottili come sparsi di polvere d'oro, il tipo del Gesù bambino, sono caratteristiche che il Mantegna fece sue. Questa relazione, che non risulta dalle altre opere rimaste di Jacopo Bellini, rende questa Madonna viepiù interessante e pregevole storicamente.

È una grande gloria per Firenze di aver accolto nelle sue Gallerie questo capolavoro di un maestro che vi studiò da giovane sotto Gentile da Fabriano e che divenne l'anello di congiunzione tra l'arte dell'Italia centrale e la veneziana; nelle stesse gallerie dove, presso i capolavori di Gentile, si conservano anche alcune tra le più fini creazioni della progenie artistica di Jacopo Bellini, ossia del Mantegna, di Giambellino, del Giorgione e di Tiziano.

CARLO GAMBA.

Un quadro del Rubens?

Or non è molto trattando in questa medesima *Rassegna* (1) dell'opera pittorica di Guglielmo Caccia e, in più particolar modo, di quanti suoi quadri si conservano in Moncalvo, cittadina del Monferrato dalla quale egli derivò il proprio nome d'arte, ebbi ad accennare ad una tela che vorrebbesi attribuire al Rubens. Essa serve da pala d'altare in una cappelletta della maggior chiesa del luogo e rivela sì mirabili doti di disegno, sì geniale scienza del pennello, che pur chi rifiuta di ascriverla al celebrato pittore fiammingo di Colonia, non esita a ritenerla eseguita da qualche autore di grido.

Il soggetto sacro è svolto con soave morbidezza di colori, con delicata grazia di tocco; la figura che ascende in cielo ha dolce profilo delineato con insigne maestria e la gloria di angioli che la circondano costituisce uno sciame gentile di leggiadrissimi putti.

Le carnagioni floride, i visi paffutelli, le testoline ricciute, i piccoli corpi stupendamente modellati, l'agilità dei loro atti, la vita infusa in questi infanti, che paion godere di lieti tripudî mentre porgono e spargono le rose ond'hanno le mani ricolme, l'insieme del quadro, ove sono i segni della grand'arte, il gusto squisito, il fare signorile che arieggia a quello del Rubens, han potuto suggerire l'idea che a lui ne spetti la paternità. Ma se all'ipotesi manca, come quasi sempre in consimili casi, una base sicura, si possono, nel caso presente, porre innanzi indizî, benchè vaghi, che giovano ad avvalorare l'attribuzione.

(1) Anno IV, num. 11, pag. 169.

Quadro attribuito al Rubens.
Chiesa di S. Francesco in Moncalvo Monferrato. *Fot. Avv. Avezzana.*

Fu il Rubens, nei suoi soggiorni in Italia (1600-1608), oltre che a Roma, a Venezia, a Genova, accolto ospitalmente a Modena da quel Duca. Questa circostanza di fatto, in sè di poco valore, acquista rilievo e conforta il parere dei competenti, che gli aggiudicano il quadro in questione, come quella che spiegherebbe in qual modo esso possa esser quassù pervenuto. Invero, dati i legami che stringevano la regione monferrina e la mantovana raccolte entrambe, in un certo periodo, sotto la stessa casa principesca reggitrice, risulta evidente che un quadro ben poteva avere mille ragioni e opportunità per emigrare in terra di Piemonte. E qualora si rifletta che appunto in Moncalvo, cuore del Monferrato, dimorò parecchio tempo il Caccia (fu ivi sepolto nel 1625), cui principi e chiese e privati commettevan pitture, e al quale si domandava spesse volte consiglio in materia d'arte, restano centuplicate le occasioni del trapasso.

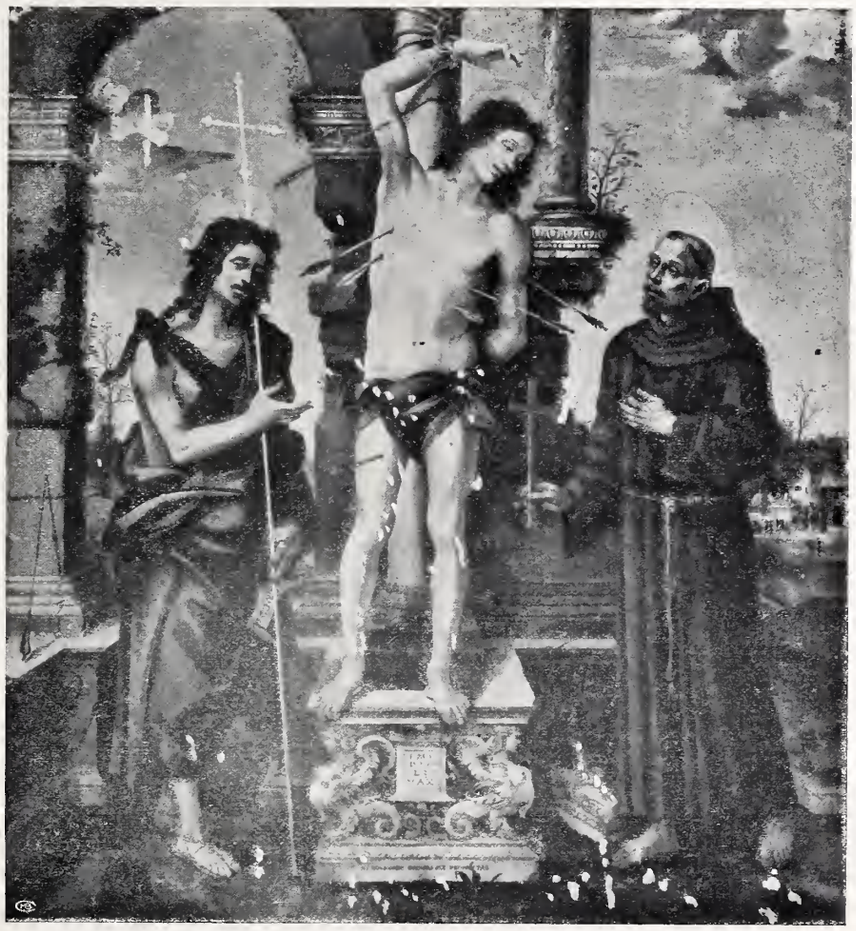
Orbene, senza pronunciar giudizio risolutivo in materia ove è si facile l'abbaglio, e notando, in virtù dei motivi sopra chiariti, che il ritrovar in tale chiesuola piemontese un quadro del Rubens sarebbe meno strano di quanto possa a tutta prima apparire, mi limito a segnalare all'attenzione degli studiosi d'arte una tela che desta un senso di piacevole meraviglia in ciascuno che per avventura transiti per questa florida regione ove, sul suo bel colle Monferrino, da tempi remotissimi, Moncalvo ha la sua rocca e la sua chiesa.

FRANCESCO PICCO.

Note dolenti

Uno dei più importanti dipinti della raccolta del Palazzo Bianco, a Genova, è certamente la tavola di Filippino Lippi, figurante S. Giovanni, S. Sebastiano e S. Bernardino dinanzi a un vago sfondo di paese. In alto, due angeli s'inchinano a Gesù bambino, il quale fra le braccia della Madre sua, giuoca con una melagrana.

Il dipinto, firmato in tutte lettere PHILIPINUS FLORENTINUS, con la data MDIII, fu lavorato per Napoleone Lomellini, patrono di una cappella della chiesa genovese di S. Teodoro, a cui il dipinto era destinato, e dove infatti rimase finchè le razzìe napoleoniche non lo fecero emigrare a Parigi. Ritornò, più tardi, e ritrovò il suo posto nella piccola chiesa, d'onde fu ancora tolto nel 1892 per esser collocato nella Mostra d'arte antica, che fu raccolta nel Palazzo Bianco in occasione del IV centenario della scoperta dell'America. Chiusa la Mostra esso rimase a Palazzo Bianco in deposito, e vi rimarrà certo per sempre, poichè l'antica chiesa di S. Teodoro fu nel frattempo demolita, e la nuova che è surta in suo luogo non potrebbe offrirgli una degna ospitalità.



S. Sebastiano in mezzo a due Santi - Filippino Lippi - *Palazzo Bianco - Genova.*

Ora, mi sembra utile far conoscere, a chi non lo sappia ancora, che questo dipinto si trova in lacrimevoli condizioni di assoluto dissolvimento. Forse per umidità sofferta in tempi anteriori (la sede attuale non mi sembra umida), o per qualche difetto d'origine (che si rivelerebbe ora dopo quattro secoli), l'imprimitura della tavola non regge più, ed il colore si stacca e cade in piccole ma numerosissime placche, lasciando scoperto il sottostante candidissimo strato di preparazione. I danni presenti sono già gravi, sopratutto nella parte inferiore della tavola. Il terreno è tutto fiorito di larghe chiazze bianche, che si estendono anche sopra i frammenti architettonici di cui esso è cosparso, e che costituiscono uno dei particolari storicamente più notevoli, poichè, com'è noto, il Vasari dà lode appunto a Filippo di aver cominciato ad introdurli nell'arte. S. Giovanni e S. Bernardino sono ancora immuni o quasi; ma il S. Sebastiano, invece, è già molto straziato, anch'esso principalmente nelle parti inferiori. Le gambe, su su fino alle cosce, hanno perduto una grandissima parte dell'epidermide; il drappo perizonico, colorito in azzurro vivace, che copre la cintura del santo, è compassionevolmente lacerato.

Ma il danno presente è ben poca cosa in confronto di quello futuro, che si annunzia imminente, e ben presto irreparabilmente rovinoso. Poichè finora furono offese soltanto parti poco ricche di particolari; ma ormai su per tutto il petto del S. Sebastiano il colore va sollevandosi, gonfiandosi in piccole borse pronte ad aprirsi ed a precipitare. Il gran pettorale destro, tutto il costato, sono in tal guisa pericolanti; anche dal collo è già caduto un pezzetto di tinta, e lo sfasciamento va, così, estendendosi sopra tutto il dipinto. I non pochi, nè molto discreti, ritocchi a tempera stanno fermi, ma il colore originale va propriamente dissolvendosi tutto nel modo che ho detto.

Di fronte a così grave ed imminente pericolo, a noi parrebbe necessario alcun provvedimento — e parrebbe che il problema posto dal Bellori, *se si debba consentire piuttosto alla caduta totale di una pittura egregia, o pure che vi si ponga mano da altri,* non potesse avere praticamente che una soluzione unica, tanto più quando, come nel caso presente, la *caduta* si prepara a divenir proprio *totale*. E parrebbe consigliabile che tal soluzione fosse applicata prima che la *totalità* fosse quasi raggiunta. Naturalmente, non bisognerà procedere senza infinite cautele; ma forse il diretto trasporto su tela sembrerà il più sicuro e definitivo rimedio. Nessuno si nasconde ch'esso costituisca una procedura assai radicale; ma tutti sanno ch'essa pur fu senza dànno sofferta da dipinti anche più delicati di questo nelle tonalità e nella finitezza del chiaroscuro. Ma noi non professiamo restaurazione di quadri, e non abbiamo veste per dar suggerimenti categorici.

Piuttosto vogliamo ancor notare che questo dipinto si trova in condizioni giuridicamente abbastanza curiose. La proprietà ne spetta sempre alla Fabbrica della chiesa

di S. Teodoro, mentre l'uso ne è goduto, fin dal 1892, dal Municipio. Or la Fabbrica (come abbiam ricavato da una nostra piccola inchiesta) non pensando neppur lontanamente a richiamare il suo dipinto, si propone di lasciarne certo ancora per lungo tempo al Municipio il godimento, ed opina perciò ch'esso potrebbe occuparsi delle riparazioni necessarie, a cui essa non farebbe davvero opposizione, ma a cui d'altronde essa non potrebbe risolversi per la scarsità dei suoi redditi. D'altra parte, il Municipio si trincera naturalmente nella sua incompetenza a far porre le mani sopra un oggetto che non è suo. E fra i due litiganti, non è certo il dipinto a godere.

Lo scopo del presente scritto vorrebb'esser quello di mostrare (come ci pare mostrato) che, oltre la soluzione tecnica (anzi, prima di quella) bisogna trovare una soluzione giuridica, qual potrebbe anche, senza inverosimiglianza, indicarsi nell'acquisto del dipinto da parte del Municipio, che troverebbe la Fabbrica assai ben disposta a trattare. Certo, sì l'una soluzione, che l'altra, andrebbero sollecitamente trovate. Disgraziatamente, coloro cui più direttamente incomberebbe il dovere di tale ricerca, se ne preoccupano assai mollemente: ossia, nè tanto, nè poco. Già tre anni fa, quando su per le gazzette si fecero dispute così rumorose intorno il restauro di taluni quadri di Palazzo Rosso, uno dei commissari nominati sopra quei restauri, Corrado Ricci, in una seduta della commissione ebbe a *richiamar l'attenzione* della Direzione delle Raccolte municipali di Genova, sulle condizioni, che già andavan facendosi molto pietose, del dipinto di Filippino. Ma ne ebbe risposta così poco soddisfacente, da giustificare in lui sospetti molto fondati intorno alla serietà ed alla serenità dei propositi della Direzione. Dopo d'allora quest'ultima (esauritasi forse nello sforzo di quella risposta) dorme, nel rispetto del nostro quadro, dorme la grossa, o *finge dormir*, come *la bella, sul letto di fior'*, nella dolce canzone . . . E d'altronde, coloro *che sanno* non si stupiranno a sentir che noi, pur facendo lamento del sonno, saremmo nel caso presente, e per virtù di esperienza, addirittura spaventati dal timore di certe forme di operosità pericolosa; e perciò vorremmo *parlar basso*, per non romper quel sonno, a scanso delle conseguenze ancor più temibili che il risveglio potrebbe portare con sè . . .

Ed allora? Convien rivolgere altrove le nostre speranze. Noi sappiamo che il marchese Cesare Imperiale di S. Angelo, uno dei pochi patrizi genovesi in cui riviva nobilmente e fieramente la semenza antica, lavora all'attivazione di un disegno magnanimo, intorno le raccolte di Palazzo Bianco. Non possiamo se non fare per lui e per l'opera sua un fervidissimo augurio — e chiedere a lui protezione, in compenso dell'augurio, per il nostro dipinto derelitto (1).

MARIO LABÒ.

(1) In un ordinamento di questa galleria, che si impone assolutamente, la direzione dovrà aver cura di correggere varie errate attribuzioni e di togliere certi cartellini che portan scritto, per esempio: *antico autore* o *d'ignoto* (!) e riparare i disegni dalla troppa luce e dal sole.

Un polittico di scuola bergamasca

Trovasi il polittico che pubblichiamo nella chiesetta di Ama, villaggio montuoso a due ore di cammino dalla stazione ferroviaria di Albino in Valle Seriana (Bergamo).

Il quadro misura m. 2,17 in altezza escludendo la cimasa triangolare e m. 2,15 nel senso della larghezza. La prima impressione che ci dà è quella di una grande luminosità e di una spiccata vivacità policroma, comune all'arte bergamasca dei primi anni del '500.

Polittico di scuola bergamasca del 500 nella chiesa di Ama (Bergamo).

Nel riquadro centrale è raffigurata la Trasfigurazione di Gesù Cristo coi santi Pietro, Giacomo e Giovanni: nei due riquadri a destra Santa Chiara e San Giuseppe, a sinistra Santa Caterina e San Domenico; nella predella, che occupa tutta la larghezza del quadro sono rappresentati negli ovali a fondo d'oro tredici piccoli santi e sante fra i più comuni e i più venerati.

La fattura generale delle tavole appare in qualche parte un po' trascurata, cosicchè se potrebbe l'ancona sembrare, almeno pel colorito, opera di *Gio. Giacomo Gavasio* da Poscante (che dipinse un polittico ora nella chiesa di San Sebastiano in Nembro (Valle Seriana) alquanto analogo a questo e nel 1512 dipinse su legno una Vergine col Bambino e uno scoiattolo, ora nella sacristia di S. Alessandro in Colonna a Bergamo), la tecnica poco sicura in qualche punto e il disegno talora un po' scorretto possono lasciare incerti sul nome dell'autore, per quanto l'opera appartenga indubbiamente alla scuola bergamasca del primo quarto del '500, che delle scuole d'arte italiane era rimasta mezzo secolo indietro.

Le vesti dei santi sono colorite in modo vivace, talora eccessivo, ad esempio i manti di San Giacomo e Santa Chiara in rosso, Santa Caterina e San Giovanni in verde, non tanto però da produrre contrasti troppo forti nei colori a contatto.

Il polittico ha subìto qualche anno fa una accurata e cosciente pulitura per parte del distinto restauratore Valentino Bernardi.

LUIGI ANGELINI.

Un dipinto inedito del Sassetta.

Nel fascicolo di Settembre 1904 di questa rivista io ponevo in calce ad uno scritto di B. Berenson sopra alcune opere del Sassetta che si trovano a Parigi, una breve nota in cui dicevo rammentare come la preziosa raccolta del principe Trivulzio in Milano dovesse contenere un dipinto affatto inedito del grazioso artista Senese. Sono lieto di potere dare in proposito maggiori particolari avendo, grazie alla cortesia del suo proprietario, rivisto il delizioso piccolo dittico di forma rettangolare che reca la nascita della Madonna. Sia pel soggetto, sia pei tipi rappresentati e per la disposizione dei personaggi, esso richiama alla mente la tavola del medesimo autore nella chiesa collegiata di Asciano. Anche qui noi abbiamo tre scene: nell'una vediamo S.ª Anna in letto e nelle altre le donne le quali scaldano i panni e l'acqua per lavare il fantolino, e i due vecchi a colloquio mentre un fanciullo pare li stia ascoltando. Nella pittura della collezione Trivulzio però S.ª Anna occupa il centro del trittico, ad Asciano il lato destro; in quella le camerette sono chiuse, mentre in questa esse aprono su un terrazzo da cui entra a fiotti la luce e su un vago giardinetto dove scorgesi un pozzo. In entrambe però notiamo i colori smaglianti, l'accuratezza e direi quasi la meticolosità dei particolari resi in modo essenzialmente realistico, le teste tondeggianti, dai capelli acconciati in bell'ordine, dai nasi aguzzi e dagli occhi in cui le nere pupille risaltano sull'iride bianca, caratteristiche tutte di Stefano di Giovanni, detto il Sassetta.

GUIDO CAGNOLA.

Bibliografia

Da qualche anno si fa un gran parlare in Italia della opportunità di divulgare lo studio della storia dell'arte; e mentre si svolge con rinnovato vigore — e n'era tempo, dopo tanti esempi venutici dagli stranieri — l'opera più propriamente scientifica dei critici, e mentre si discute ancora intorno alla istituzione di cattedre speciali nei licei, un buon numero di *manuali,* quando bene e quando non troppo bene compilati, si rivolgono a tutti coloro che sentono di dovere completare con la conoscenza di questa materia la loro cultura generale.

Ma un esempio nuovo e notevole è quello che ci danno il professor **Adolfo Venturi** e l'editore Ulrico Hoepli, pubblicando una vasta *Storia dell'Arte Italiana* dedicata insieme agli studiosi e al maggior pubblico delle persone colte, nella quale son trattate con severità di metodo critico le più gravi questioni e son tracciate insieme le grandi linee del quadro storico e colorite completamente le figure dei maggiori artisti. Esempio notevole, ho detto, anche per parte dell'editore; poichè l'Hoepli — e non soltanto con questa, ma con altre ancora più ricche pubblicazioni — è dei primi a rendere meno spiacevole al nostro amor proprio d'italiani l'ammirazione per le magnifiche edizioni che alla storia dell'arte nostra han dedicato, ad esempio, gli inglesi.

Il volume ora comparso, e come gli altri ricchissimo di illustrazioni, della Storia del Venturi è il quarto: ed è dedicato alla scultura italiana nel trecento.

Ha già brillato sul cielo dell'arte il sole di Nicola d'Apulia; e intorno a lui è cresciuta tutta una scuola, che condurrà di mano in mano l'arte dalla rievocazione dell'antichità classica alla ricerca della verità e della vita. Ecco il pergamo di Siena, il gran poema sacro, ed ecco il fonte di Perugia, il gran poema profano, ai quali attesero, attorno al Maestro, i continuatori dell'arte sua. Poi, scomparso Nicola sulla soglia del trecento, ecco fiorire tutta la nuova primavera che da lui ebbe origine: ecco Arnolfo di Cambio, Giovanni Pisano, Andrea da Pontedera; i maestri senesi, primo Tino di Camaino; i divulgatori dell'opera dei Pisani fuor di Toscana, nel Veneto e nella Lombardia; Andrea Orcagna col tabernacolo di Orsanmichele, e la fioritura fiorentina; la scuola di Jacobello e Pier Paolo Delle Masegne... ecco infine sugli ultimi del trecento i maestri veneti, che nelle statue della facciata di San Petronio a Bologna imprimono forza e verità nuova, sulla via che poi calcherà Jacopo della Quercia e, più tardi, col piede suo di colosso, Michelangelo.

Tutta Italia biancheggia di marmi; così, come echeggia dei canti di Dante e di Petrarca, come splende dei colori d'aurora dei pittori senesi e di Giotto: è il secolo d'oro.

Arnolfo di Cambio muove da Siena, dove anch'egli lavorò al pergamo famoso, verso Roma, e vi innalza il ciborio di San Paolo fuori le mura, dove appaiono statue vive di un naturalismo nuovo; e vi innalza ancora il ciborio di Santa Maria in Trastevere. Dopo Roma, Orvieto, Viterbo e di nuovo Roma: lo scultore vi eseguisce la statua che Carlo d'Angiò volle eretta a sè stesso e la statua in bronzo di San Pietro (designazione questa, che il Venturi ha comune col Wickoff), la bruna statua il cui piede sarà, a traverso i secoli, sfiorato da tante labbra di devoti. Poi Arnolfo si reca a Firenze, là dove tra poco sembrerà che bellezza e gloria abbiano fatto il lor nido e vi getta le fondazioni di Santa Maria del Fiore; poi ancora a Roma, per innalzare in San Pietro il monumento di Bonifacio VIII; e infine, di nuovo, a Firenze, dove egli muore lasciando — dice il Venturi — un'orma eterna dopo aver fatto sorgere come per incanto, in breve corso d'anni, Santa Croce, Santa Maria del Fiore, il Palazzo Vecchio, dopo aver dato alla scoltura iconica il maggiore sviluppo, all'architettura nuovi fondamenti.

Più giovane di Arnolfo è il figliuolo di Nicola, Giovanni Pisano. L'arcivescovo di Pisa, Ubaldo de' Lanfranchi, aveva, visitando la Terra Santa, fatto cavare terra dal Monte Calvario; e trasportatala sulle sue navi in patria, l'aveva fatta discendere a fianco del Duomo, perchè vi trovassero degna sepoltura i Pisani. Giovanni costruisce su quella terra il camposanto che sarà primo fra tutti quelli delle città italiane; e a Pistoia, a Todi, a Siena, a Padova, a Genova, a Prato il fortissimo scultore lascia le sue Madonne riguardanti con pensosa dolcezza il bambino, i suoi santi, i suoi profeti, le sue sibille... — Nicola aveva dato alle statue il romano imperio; Giovanni dà loro l'impeto della propria anima; e nessuno dei suoi seguaci saprà rendere quest'impeto « questa irrequietezza dello spirito, dalla quale Giovanni trasse l'arte nuova che per pietà singhiozza, per dolore geme da secoli ».

L'opera del Venturi si svolge così, tutta mirabilmente sintetica e profondamente analitica. Originale e nuovo è lo studio dedicato agli scultori senesi divulgatori dell'arte pisana.

Verso Siena la storia dell'arte ha avuto fin qui grandi torti; e se — come ormai sembra provato — essa sottrasse alla città di Pisa e al suo Duccio la gloria dell'aver dato principio alla nuova pittura italiana, attribuendola invece a Firenze e a Cimabue, anche tacque troppo dei senesi maestri dello scalpello nel trecento, primo tra i quali il dolce Tino di Camaino, errante rapsodo della bellezza da Siena a Pisa, a Firenze e fino a Napoli. Ed è singolare questa apparizione dell'artefice toscano nel Mezzogiorno, dove egli lasciò le sue più belle opere: quasi a ricompensare il Mezzogiorno dell'aver dato alla Toscana il grande Nicola.

E Siena manda ancora il suo Lorenzo Maitani ad Orvieto per disegnarvi la divina facciata del duomo, cui altri animano di bassorilievi dalle innumerevoli pitture; e manda ancora altri suoi figliuoli alle sorelle di Toscana e fino alla lontana Sicilia... Ai pisani gli scultori senesi tolsero forza e vigore, per sostituirvi finezza e gentilezza.

Ed ecco ancora un Pisano, Andrea da Pontedera: ed ecco ricordati, sotto il suo nome, due tra i più famosi monumenti dell'arte italiana, il Battistero fiorentino e il campanile di Giotto, nei lavori del quale egli successe al grande fiorentino morto nel 1336. E come Nicola d'Apulia trasmise al figliuolo Giovanni la virtù sua, così Andrea dell'arte sua lascia naturali eredi i figli Nino e Tommaso.

Ma non è possibile seguire il Venturi nella sua narrazione densa e rapida, in quel suo stile conciso che discute con poche parole, descrive col minimo sfoggio di aggettivi. Ci passano

sotto gli occhi i vescovi mitrati; gli angeli sorreggenti le cortine dei monumenti funebri; le lunghe teorie degli uomini di chiesa trasportanti reliquie di santi; le dolci Madonne; i signori di Milano e di Verona, da Barnabò Visconti a Can Grande della Scala, a Mastino II, ritti sui loro grandi cavalli, impugnanti la lancia sull'alto delle loro tombe; i dottori dello studio di Bologna intenti a leggere i testi del diritto agli alunni che ne circondano le cattedre...

Ed ecco l'inno cristiano di Andrea di Cione, detto l'Orcagna; il tabernacolo di Orsanmichele, tutto merletti e luccichìo di mosaici e splendore di ori, e tortili colonne e cuspidi e calici di fiori, intorno alle innumerevoli figure illustranti la vita della Vergine, rappresentanti per allegorie le virtù cristiane, sotto il firmamento stellato.

Ed ecco l'altare marmoreo di Jacobello e Pier Paolo delle Masegne in San Domenico di Bologna, nelle rappresentazioni del quale appare un naturalismo nuovo, l'introduzione di nordici elementi nell'arte toscana, vigore e gagliardia con cui Venezia, per mezzo dei suoi tagliapietre, inizia la sua conquista artistica nella terra ferma.

Il Venturi discorre anche delle arti minori connesse con l'arte plastica; scultura in legno, intaglio di statue e di bassorilievi, cori, lampadari, porte, intaglio in avorio e in osso con le celebri cassette alla certosina, lavori d'oreficeria, armi, cancelli, monete, medaglie. Nel trecento l'arte non si contentò più del suo più diretto dominio, ma si volse anche a render belli e nobili gli oggetti che servono alla vita.

Il regno della bellezza non tollerava ormai più confini.

P. Mattei-Gentili.

= *Giovanni Antonio Bazzi,* A study by **Robert H. Hobart Cust,** London, Murray, 1906. — L'Autore ci ha dato in questo bel volume, uscito or ora alle stampe, uno studio completo e esauriente del bizzarro artista nato in Piemonte, a Vercelli, ma vissuto da venti anni in poi nella Toscana, e specialmente a Siena o nel suo territorio, dove lasciò nelle chiese e nei conventi le opere più importanti su tavola o a fresco. Il Cust lo segue dalla sua infanzia, quando a 12 anni era un garzoncello discepolo dello Spanzotto di Casale, di cui il nostro illustra brevemente alcuni dipinti, sino alla sua morte; lo accompagna in tutte le sue peregrinazioni, ne studia lo sviluppo artistico, le influenze subite, specialmente quella di Leonardo, esamina i pregi e i difetti della sua produzione così varia e così disuguale. E tutto ciò con vero interessamento, anzi con amore: difatti, per prima cosa, egli attacca con vigoria il Vasari accusandolo di avere calunniato l'artista, descrivendolo come un uomo turpemente vizioso, e si sforza di provare come tale accusa non sia giustificata nè dall'esame delle sue opere, nè dalle testimonianze pervenute sino a noi. Così il soprannome di Sodoma sarebbe una specie di nomignolo, forse corrotto, dato a lui quando faceva correre nei pali di Siena e di Firenze que' cavalli pei quali aveva una vivissima passione (1). Si vede che il Cust ha messo nel suo lavoro, al quale lavorò per parecchio tempo, molta coscienza e molta erudizione, e ha seguito il concetto della critica moderna la quale, lasciando che ognuno giudichi i pittori e le opere loro secondo il proprio criterio e il proprio sentimento, rifà la personalità di un artista coi documenti e le cronache dell'epoca: difatti abbondano nel testo le citazioni, le note e in fine più di cinquanta pagine sono dedicate ai documenti.

Dopo alcuni brevi cenni sui discepoli o seguaci del Bazzi, un elenco molto accurato delle opere autentiche e di quelle attribuite al nostro pittore chiude quest'opera la quale, ricca di notizie, di belle illustrazioni, edita con eleganza di tipi, non può che riuscire utile agli studiosi e a tutti coloro che s'interessano alla storia dell'arte nostra. G. C.

= *Opere ignorate di Giovanni Boccati,* **B. Feliciangeli,** Ascoli Piceno, E. Tassi, 1906. Sotto questo titolo l'A. ci dà un elenco e una descrizione dei dipinti del graziosissimo artista di Camerino, elenco tanto più interessante in quanto che egli ce ne fa conoscere alcuni ignorati sinora dalla grande maggioranza degli studiosi. Infatti vediamo qui riprodotte per la prima volta due tavole appartenenti al rev. dott. Nevin in Roma e quella così graziosa del sig. Berenson in Settignano.

= *Relazione della Commissione Conservatrice del Castello Sforzesco,* Milano, 1906. — La Commissione conservatrice del Castello di Milano, di cui fanno parte i signori Beltrami, De Marchi, Moretti, Romussi e Volpi, ha dato alle stampe la sua prima relazione per l'anno 1905, indirizzata alla Giunta Municipale. Da essa si apprendono sommariamente le vicende subite dal Castello, durante il periodo non ancora chiuso del ristauro, e come verranno sistemati in modo definitivo i Musei, quando saranno compiute le costruzioni che si stanno eseguendo nella piazza d'armi interna. Il concetto che predomina nella Commissione si è quello di rendere più armonica la disposizione delle raccolte, di facilitarne al pubblico l'accesso, di allontanare ogni pericolo di incendio e di precludere l'adito a domande di ammissione di nuovi istituti, dando a quelli che già vi si trovano più conveniente dimora. Di pari passo dunque procedono il ripristino di quanto ancora rimane diroccato e guasto e l'ordinamento interno per fare della rocca sforzesca un tutto armonico in ogni sua parte.

= *La Scuola di S. Giovanni Decollato,* Milano, 1906. — I milanesi non ignorano come i rivolgimenti edilizi, il progettato ampliamento da un lato della Piazza della Scala, arretrando il palazzo che sta per sorgere, sede della Banca Commerciale, minacciassero l'esistenza della chiesa di S. Giovanni Decollato, alle Case Rotte, da 30 anni trasformata in archivio municipale. La questione non essendo ancora decisa, l'Ufficio Regionale per la conservazione dei Monumenti di Lombardia, ha creduto bene di dare alla luce una pubblicazione che rifà la storia di quell'edificio e fornisce molti dati interessanti e di certo ignorati dalla maggioranza dei milanesi. Sull'area delle case dei Torriani distrutte dal popolo (onde il nome *de Caruplis)* sorse, per opera di una Compagnia di Disciplini, una chiesa, riedificata poi nel 1645 da Francesco Maria Richino, a cui successe il figlio Giovanni Domenico, membri della Confraternita di S. G. Decollato, che aveva per scopo di assistere i condannati a morte e seppellirne i resti in una cappella della chiesa stessa. Le volte sono dipinte vagamente e ornate di stucchi tuttora ben conservati. Ma le opere d'arte, le pale d'altare, ecc., passarono a S. Bernardino o a Brera.

= **Alessandro Di Vesme,** con utile indirizzo di ricerche, con la recente e amplissima opera *Le peintre-graveur italien,* a seguito della pubblicazione del Bartsch, porta un contributo notevolissimo alla storia dell'arte dell'incisione e rende un servizio grande ai collezionisti. In un volume di ben 540 pagine egli ha catalogato le incisioni di una sessantina di maestri non ricordati dal Bartsch, facendo precedere il diligentissimo catalogo (che dovrà far parte come uno dei « ferri del mestiere », della biblioteca di ogni studioso d'arte e in particolar modo di ogni collezionista) dalle biografie dei maestri incisori, alle quali avremmo solamente desiderato fosse aggiunta — per maggior comodità degli studiosi — la bibliografia.

L'opera che dev'esser costata lunghi anni di utili fatiche e di sistematiche pazientissime ricerche, rappresenta uno dei maggiori contributi portati alla causa degli studi dell'arte italiana. E della elegantissima edizione va data lode anche questa volta all'Hoepli. M.

= Nel *Bläller für Gemäldekunde* (Autunno) troviamo riprodotto e illustrato un quadro della raccolta Gerstlt in Vienna, che rappresenta la Madonna e due Angeli che adorano il Bambino. Esso proviene da Milano, da una contessa Pino, fu già attribuito a Tiziano e ora con maggiore verosimiglianza a Bonifacio II. Questa rivista contiene anche un'ottima recensione dell'opera di **Rodolfo Burckhardt** su *Cima da Conegliano.*

= **Carlo Astolfi** ha edita, in Macerata, una sua memoria su *La leggenda della Madonna degli Angeli di Forano.*

(1) Veramente a un tal risultato, sopra un diffuso esame di prove del tempo, era già arrivato, fin dal 1901, Cesare Faccio nella sua diligente e ampia monografia « *Gio. Antonio Bazzi - il Sodoma* » edita con richezza di illustrazioni, da Gallardi e Ugo a Vercelli. *N. d. D.*

MENOTTI BASSANI & C. Editori — Battista Biassoni, *responsabile.*

La presente Rassegna è stampata su carta della Ditta AMBROGIO BINDA & C. di Milano

Parigi. — Gli amici del Louvre.

Leggiamo nel *Bulletin de l'Art* che alla fine dell'anno trascorso gli *Amici del Louvre* erano 2.228 e che essi donarono nel 1905 a quel museo due opere pittoriche importanti: una *Pietà* da Villeneuve-les-Avignone, e una tavola con scene del martirio di S. Giorgio da Barcellona.

Quando si potranno anche da noi costituire sodalizi che vengano in aiuto alle nostre raccolte?

Parigi. — Vendite di opere d'arte all'asta.

Una fra le più importanti aste parigine degli ultimi mesi è quella avvenuta nella dimora della fu baronessa Hirsch. Ha fruttato 450.000 franchi.

Un quadro di Callot, rappresentante Luigi XVI in piedi, in costume reale, è stato aggiudicato per 12,500 franchi.

Un caminetto monumentale in pietra scolpita del tempo di Francesco I ne ha fruttati 42,000.

Ma l'interesse principale della vendita si concentrava su quattro arazzi, tessuti d'argento, della Manifattura reale di Beauvais, eseguiti sotto la direzione di Béhaghè, da cartoni di Bérain, alla fine del XVII secolo per Luigi di Borbone, conte di Tolosa, ammiraglio di Francia, di cui si vedono le armi in basso di ogni arazzo.

Questi arazzi offrono come soggetti delle composizioni allegoriche le divinità dell'Oceano, Anfitrite, Venere, Euro e Teti su fondo di colonnati e di portici bagnati dai flutti e ricchi di sculture e di conchiglie.

Essi sono stati aggiudicati al prezzo di 99.000 franchi ciascuno: un totale di 396.000 franchi.

Spigoliamo tra le vendite recenti più notevoli in altre aste parigine delle ultime settimane.

Un quadro di grandi dimensioni di Eugénie Lamy, *Ricevimento in un palazzo* è stato aggiudicato per 1500 franchi; una incisione in colore *Il bel cagnolino* di Chapony, da un quadro di Laurence per 1000; due volumi contenenti una raccolta di litografie di Raffet 1031; una copia speciale della *Spagna illustrata* di Gustavo Doré 900; due volumi contenenti 104 tavole incise, rappresentanti i quadri di Sir Joshua Reynhold, 850; un ritratto in pietra nera, di Van Dyck, è stato aggiudicato per 11000 franchi: e un grande quadro di Claudio Lorenese, *Paesaggio in riva al mare* per 3000. Una miniatura raffigurante Maria Carolina, regina di Napoli, è stata pagata 4850 franchi; e un Pietro il Grande, di Wegler, 2900. Il *Ritratto del Doge Nicolò da Ponte,* attribuito al Tintoretto, è stato acquistato per 12,600 franchi; uno *Sbarco di Cleopatra,* attribuito al Tiepolo, per 1100; una *Prateria,* di Corot, 11.250.

Il sig. D. O. Mills che ha pagato, alle vendite Bishop, parecchie diecine di migliaia di lire il famoso quadro di Vernet, *Trionfo romano,* l'ha donato al Museo di Arte di New-York.

Giriamo l'esempio ai... milionari d'Italia.

Londra. — Per un dono alla Galleria Nazionale.

Il National Art Collection Fund ha aperta una sottoscrizione per comprare ed offrire alla Galleria Nazionale di Londra il famoso Velasquez di Rakebey, di cui i proprietari attuali chiedono 45,000 sterline.

La Società suddetta ha inoltre offerto *Fête champêtre* di Watteau alla Galleria Nazionale in Irlanda: un buon gesso al British Museum, e una *Madonna col Bambino* di Lazzaro Sebastiani alla Galleria Nazionale di Londra.

Londra. — Vendite all'asta.

In un'asta, a Londra, sono stati pagati: Contadini innanzi al Teatro di Marcello, di Kevley Halswelle, 168 sterline. — Dama veneziana alla finestra, di De Blaas, 86. — Il Canale della Giudecca, di F. Holland, 115 sterline e 10 scellini.

Altre aste:

Autoritratto, di Rembrandt, 100 sterline. — Ritratto di Andrea Bandini, del Bronzino, 220 sterline e 10 scellini. — Tipo di Guglielmo Tell, di H. Holbein, 346 st. e 10 sc. — Una dama, della Vigée-Lebrun, 462 st. — Cristo morto, le Marie e Santi, di Matteo Por Gualdo, 178 st. e 10 sc. — Due ritratti: Alberto d'Austria e Isabella di Spagna, attribuiti a Meerevelt, 115 st. — La regina Enrichetta Maria, di Van Dyck, 189 sterline.

Un'elenco di oggetti in bronzo:

Statuetta di Venere, di Giambologna, per 283 sterline. — Venere che si asciuga dopo il bagno, pure attribuito a Giambologna, per 199. — Ercole in lotta, dell'Ammannati, 210. — Un busto, in terracotta, di Mirabeau, 410. — Uno di Machiavelli, al naturale e del secolo XVI, 620. — Due statuette di Luca Montigny, Voltaire e Rousseau, 550.

Inoltre un gruppo in bronzo di Ercole e Anteo, riproduzione dell'originale di Baccio Bandinelli, 310.

Una serie completa delle tavole del famoso *Liber Studiorum* di Turver, ha fruttato 525 sterline.

Un ritratto della marchesa Maria di Devonshire, di John Swart fu venduto per 490 ghinee; un ritratto di donna, pure in miniatura, dello stesso, 300 ghinee; e un ritratto, non finito, in miniatura in *gouache* della Regina Elisabetta, di Isaac Oliver per 140 ghinee.

Berlino. — Nuovo sodalizio per la pubblicazione di cimelii.

Si è costituita a Berlino una società intitolata *Graphische Gesellschaft,* coll'intento di ripubblicare le edizioni più rare del XV e XVI secolo, non che stampe dei migliori maestri antichi. Di essa fanno parte i Sigg. Bode, Bouchet, Sidney Colvin e Corrado Ricci. Tanto apprendiamo dal *Bulletin des Arts.*

Berlino. — Autografi di antichi.

Nella recente vendita della collezione di autografi del signor Meyer-Colm, si ebbero per le lettere di celebri artisti i seguenti prezzi:

Rembrandt 9000 fr., Raffaello 1300, Tiziano 2300, Rubens 1900, Jordaens 500, Cranach 1000, Michelangelo 1250, Paolo Veronese 600.

Prezzi relativamente minori furono pagate lettere degli scrittori illustri:

Spinoza 1400 fr., Calderon 1800, Pietro Aretino 200, Larochefoucauld 500, Le Sage 1100.

New-York. — Un quadro di Van der Meer.

Il corrispondente berlinese del *New-York Herald* annuncia che il sig. James Sween, noto conoscitore di Berlino, ha comprato per 225,000 marchi un quadro di Van der Meer, che fu comprato nel 1889 da negozianti di oggetti d'arte inglesi nella Galleria Sécretant a Parigi.

Il quadro rappresenta l'interno di una casa con figure.

New-York. — Aste americane.

La collezione di quadri moderni del fu Alessandro Blumensthal di New-York, comprendente 108 fra disegni, pastelli, acquerelli e quadri a olio è stata venduta all'asta fruttando la somma complessiva di 50.500 dollari.

Strasburgo. — Una nuova Società di Belle Arti.

Si è costituito a Strasburgo un gruppo di artisti e di amatori alsaziani, sotto la denominazione di Società per lo sviluppo delle Belle Arti e delle Arti industriali in Alsazia-Lorena.

Il suo scopo è di organizzare e di mantenere una Casa d'Arte alsaziana e che offra nello stesso tempo un Salone d'esposizione alla Associazione degli artisti strasburghesi.

La dirigono i pittori Knorr e Stoskepf.

Berna. — Acquisti della fondazione Svizzera di B. A.

La fondazione delle Belle Arti *Gottfried Keller,* in Svizzera, ha fatto acquisto delle opere d'arte seguenti:

Ritratto della signora von Albert Keller, di Lenbach, per il Museo delle Belle Arti di Berna. Quadro d'altare della Chiesa di Gandria a Lugano, per il Museo Nazionale di Zurigo e il quadro di Arnoldo Boecklin, *corteggio degli Dei,* per il Museo delle Belle Arti di Basilea.

Gand. — Esposizione.

Avrà luogo prossimamente nel Museo delle B. A. di Gand una mostra che s'intitola Esposizione Van Eyck. Si spera di poter ottenere dal Kaiser Friedrich's Museum le due ante che facevano parte della famosa pala dell'*Agnello mistico,* così da ricostituirla per intero provvisoriamente.

PREMIATO STABILIMENTO LEGATORIA

TORRIANI & C. SUCCESSI A NATALE BRUSA

4, Via Bossi - MILANO - Via Bossi, 4

LEGATURE D'OGNI GENERE DI PREMIO E REGALO, ARTISTICHE E COMMERCIALI

LEGATURE PER LIBRERIE, D'USO PRIVATO E SCOLASTICO

Album per Fotografie e Cartoline — Scatole e Cartelle per Uffici e Amministrazioni.

Alberto Grubicy

GALLERIA d'ARTE MODERNA

MILANO

Piazza Castello ⚜ ⚜ Largo Cairoli, 2

La Galleria

ALBERTO GRUBICY

è anche editrice delle opere degli artisti di cui possiede gli originali e vende quindi le riproduzioni in fotografia, fotoincisione ed acqueforti delle opere di:

G. SEGANTINI e dei figli Gottardo e Mario
di **GAETANO PREVIATI - TRANQUILLO CREMONA**
CARLO FORNARA - A. TOMINETTI
CESARE MAGGI - ADOLFO MAGRINI

IMITAZIONE GOBELINS

Stampe a Colori ad Olio Inalterabili

su Tele Panama - Tessuto Arazzo

Madonna col bambino, del Murillo	70×100	tela panama	L. 10,—
Mater purissima, di D. Morelli	60×100	» » »	10,—
» » »	60×100	in tess. arazzo »	20,—
» » »	56×70	tela panama »	6,—
Madonna degli Olivi - Barabino	40×70	» » »	5,—
» del Rosario »	50×70	» » »	5,—
Autoritratto Lebrun	50×70	» » »	5,—
Giovane donna, del Giuliano	50×70	tela panama	L. 4,—
Giovinetta sorridente, del Vinci	50×70	» » »	4,—
Ritratto di Carlo Marx	50×70	» » »	6,—
Madonna della Guardia	50×70	» » »	5,—
Ritratto di S. S. Pio X - Campi	50×70	» » »	8,—
Madon. della Seggiola - Raffaello	50×50	» » »	6,—

Dirigere commissioni e vaglia alla Ditta

MENOTTI BASSANI & C. - Milano, Via Castelfidardo 7-9.

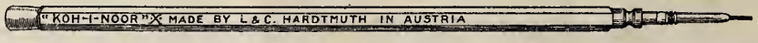
I migliori LAPIS del mondo sono i

"Koh - i - noor" di L. & C. Hardtmuth

i soli fabbricati in 17 ben distinte gradazioni

Mina quasi nera, resistente, eguale, perfetta e di pochissimo consumo ⚜ I più cari ⚜ I più economici

Guardare ad esigere la marca ***KOH - I - NOOR di L. & C. HARDTMUTH***



⚜ ⚜ ⚜ ⚜ **La presente Rassegna è stampata con Inchiostri della Casa CH. LORILLEUX & C.** ⚜ ⚜ ⚜ ⚜

Anno VI - N. 5 Milano: Maggio 1906

RASSEGNA D'ARTE

DIRETTA DA
GUIDO CAGNOLA E FRANCESCO MALAGUZZI-VALERI

Sommario:

CARLO GAMBA: Lorenzo Leombruno *(con sei incisioni) (continua).* — CORRADO RICCI: La Cappella Sistina. — ARTURO PETTORELLI: Uno stemma del secolo XVI nel castello di Roccabianca (prov. di Parma) *(con una incisione).* — LUCY OLCOTT: Una "Annunciazione,, di Benvenuto di Giovanni *(con tre incisioni).* — LUIGI CENTANNI: Opere di Vincenzo Pagani nella Pinacoteca di Brera *(con due incisioni).* — DIEGO SANT'AMBROGIO: Un artistico busto eneo ascrivibile al Bernini nel Museo Poldi-Pezzoli. — GUIDO CAGNOLA: Per Villa Borghese *(con una incisione).* — Bibliografia. — Cronaca.

Abbonamento annuo:

per Milano L. 10
nel Regno „ 12
per l'Estero „ 15

Direzione e Redazione
Via Cusani, 5
Amministrazione
Via Castelfidardo, 7
MILANO

EDITORI MENOTTI BASSANI & C. - MILANO
7-9 — Via Castelfidardo — 7-9

Un numero separato L. **1.25.**
Un numero arretrato » **1.50.**

Conto corrente colla Posta.

CRONACA

Milano. — Sempre per salvare il cenacolo di Leonardo.

Il Ministero d'Istruzione Pubblica, impensierito del deperimento del Cenacolo di Leonardo da Vinci, ha nominata una speciale Commissione perchè studi il difficile problema. Della Commissione sono stati chiamati a far parte il dottor Corrado Ricci, il cav. Giulio Cantalamessa, il dott. Gustavo Frizzoni, il professore Luigi Cavenaghi, l'arch. Luca Beltrami, il prof. Camillo Boito, il dott. Oreste Marani (fisico), il dott. Luigi Gabba (chimico) e il direttore dell'Ufficio regionale dei monumenti della Lombardia.

È accolta favorevolmente l'iniziativa presa dal Ministero di unire insieme uomini competenti per studi d'arte e per opere di restauro con specialisti di fisica e di chimica, per tentare di conservare all'ammirazione universale il capolavoro vinciano.

Roma. — Innovazioni artistiche in Vaticano escogitate e volute dal Pontefice.

Il signor Pietro Misciatelli scrisse tempo fa nel *Marzocco* di Firenze un articolo sopra una nuova sistemazione delle Gallerie Vaticane e su importanti lavori a cui attende Pio X, che la mancanza di spazio ci impedì di riassumere nei fascicoli precedenti.

Le idee che oggi il Papa va maturando nel suo animo ed i grandi lavori che si compiono oggi, silenziosamente, nei palazzi vaticani e quelli che, fra breve, s'intraprenderanno meritano di essere conosciuti dal pubblico italiano, giacchè son tali da rassicurare, su le intenzioni del Pontefice, anche coloro che non poterono approvare la chiusura dell'appartamento borgiano al gran pubblico. L'atto che ad alcuni potè sembrare allora come la violazione dell'ideale patrimonio degli studiosi, fu, sembra, una necessità del momento, ed al Papa, nato di popolo, certo non dispiacque di affermarsi rispettoso di quelle tradizioni aristocratiche dalle quali pur l'appartamento vanta le sue origini ed ebbe la gloria delle sue pitture, e per le quali, sempre, nei passati secoli, l'Arte apparve più intimamente congiunta alla Vita. In ogni modo si crede non sia lontano il giorno in cui, per una nuova e definitiva sistemazione della segreteria di Stato, si vedranno riaperte a tutti i devoti del Pinturicchio le porte dell'appartamento borgiano.

Ora è intendimento del Pontefice che i grandi appartamenti vaticani si restituiscano al primitivo splendore di linee e che si liberino i palazzi pontifici dalla folla dei bassi impiegati e dei servi, costruendosi per essi un'apposita abitazione, giacchè questi ultimi, com'è naturale, hanno tutti i difetti della loro classe, difetti che degenerano spesso in veri attentati contro le opere dell'arte. Le casupole che accolgono i servi, aggruppate alle belle forme del palazzo papale, come malefiche piante parassite, sono quindi destinate a scomparire.

I magnifici saloni del primo piano cui si accede per la scala regia, suddivisi già con tramezzi e camorcanne in piccoli appartamenti, oggi si riveggono tornati alla primitiva bellezza e grandiosità di linee: stemmi borghesiani e fregi barberiniani furono riscoperti di sotto alle sudicie carte da parato, ed agli intonachi e le antiche finestre riaperte ad illuminarli; i muri che minacciavano rovina furono rafforzati. Un piccolo delizioso appartamento che guarda la piazza sul colonnato berninesco è apparso leggiadramente adorno dei suoi bei freschi decorativi.

Il Misciatelli aggiunge che ciò che più sta a cuore di Pio X è un ordinamento nuovo della Pinacoteca in luogo migliore del presente, il quale non offre alle opere d'arte garanzia di sicurezza pari al loro altissimo pregio. Si tratta di dare una sistemazione nuova ai meravigliosi capolavori vaticani.

La Pinacoteca fondata da Pio VII dietro i consigli del Canova e del cardinale Consalvi, per accogliere i quadri rubati dai francesi a Roma e riconquistati con gran fatica dal grande cardinale, è insufficiente e malsicura; nata sotto il terrore dell'invasione straniera, doveva essere il povero rifugio e non la degna sede di opere sì egregie: sono camere a tetto con soffitti di camorcanna, pavimentate a mattonelle; la terza stanza, situata sopra la sala del Concistoro, poggia sopra i vecchissimi travi del soffitto, i quali, quando nella sala del Concistoro hanno luogo le funzioni papali, presentano non lieve pericolo per un eventuale incendio e non possono mai reggere con sicurezza una folla di visitatori. Fin qui non si permetteva mai, in fatto, a più di cinquanta persone di rimanere nella terza sala. Pio X ha pensato quindi di trasportare l'attuale Pinacoteca nel grandioso braccio vaticano che dà sul cortile del Belvedere, in oggi adibito ad uso di magazzini, adiacente all'antica biblioteca di Sisto IV, ai Musei, all'Archivio, alla Biblioteca moderna, facente parte cioè del centro artistico dei palazzi. Gli antichi finestroni della magnifica galleria verranno riaperti e la galleria stessa tutta pavimentata in marmo: gli apparecchi pel riscaldamento e per la illuminazione disposti secondo le migliori regole della scienza a favore dell'arte ed i quadri sagacemente riordinati e distribuiti, troveranno alfine il luogo degno per essere studiati e goduti.

Trema il cuore, conclude il Misciatelli, pensando al trasporto della *Trasfigurazione*, ma un'alta ragione di sicurezza consiglia il provvedimento.

Roma. — I lavori alla colonna Traiana.

I lavori di sistemazione della *Colonna Traiana* continuano.

Esaminando la colonna, il prof. Boni ebbe campo di rilevare parecchi inconvenienti, non molto gravi di per sè stessi, ma che tali appaiono data la importanza dell'insigne monumento.

In una sua relazione al Ministero il prof. Boni espone diverse proposte per il modo col quale si possono eseguire i lavori di riparazione e per la spesa occorrente.

Firenze. — I restauri di San Miniato al Monte.

Leggiamo nella *Nazione* che da vario tempo s'erano resi indispensabili ed urgenti importanti restauri all'insigne Basilica di San Miniato al Monte. Le cattive condizioni della facciata ed un cedimento delle vôlte della cripta rendevano anche pericoloso lo stato deplorevole di quel tempio ch'è anche una grand'opera d'arte.

Ora, in seguito alle vive premure del Prefetto Senatore Anarratone, l'Opera di San Miniato ha accettato il bellissimo progetto dell'esimio architetto prof. Agenore Socini, Direttore del nostro Ufficio Regionale de' Monumenti, per il compimento dei restauri della Basilica. I lavori importeranno una spesa complessiva di L. 62.000.

Il ben studiato progetto che tende a ripristinare in tutto il suo splendore il tempio magnifico, ha avuto pure l'approvazione della Commissione consultiva di Belle Arti della Provincia e l'opera ha subito stabilito di stanziare in Bilancio una prima quota di 15.000 lire.

Così si spera che presto possa essere restituito al decoro e garantita la sicurezza della Chiesa di San Miniato.

Si tratta precisamente di consolidare la facciata, di smontare gli amboni ed i plutei che sono disgregati, causa il cedimento delle vôlte della cripta, di completare la decorazione della travatura, di restaurare il pavimento, di scoprire gli affreschi del Quattrocento ricoperti di bianco, e di fare altri lavori per un migliore assestamento delle parti decorative nell'interno della Basilica.

La notizia di questi lavori che debbono essere presto iniziati fu accolta con soddisfazione da tutti.

Ancona. — Un mosaico antico.

In località *Domo*, frazione del Comune di Serra S. Quirico, da cui dista 11 chilometri, le pioggie degli scorsi giorni producendo franamenti di terreno, hanno messo in luce un tratto di pavimento a mosaico di vari colori e meravigliosi disegni presso la casa Gaggiolini.

Si è scoperta finora una superficie di circa tre metri quadrati, ma si ritiene l'estensione del prezioso mosaico assai maggiore, ricordandosi che un altro tratto consimile fu scoperto anni sono nelle vicinanze e andò distrutto pel vandalismo dei contadini e la incuria delle autorità, che si spera stavolta vorranno provvedere per la conservazione di ciò che può dirsi un vero gioiello dell'arte antica.

RASSEGNA D'ARTE

ANNO VI. MILANO - Maggio 1906. N. 5.

Lorenzo Leombruno

Di Lorenzo Leombruno, pittore mantovano del secolo XVI, dopo ingiusto e lungo oblio, scrisse per la prima volta Girolamo Prandi in un libretto, stampato a Mantova nel 1825, intitolato: *Notizie storiche spettanti la vita e le opere di Lorenzo Leombruno insigne pittore mantovano.* Contemporaneamente Pasquale Codde accolse pure memorie e documenti su di esso, che furono poi pubblicati dal figlio Luigi in un libro: *Memorie biografiche dei Pittori, Scultori, ecc., mantovani circa il 1815*, Mantova, 1838. Più tardi il conte Carlo D'Arco, nella sua preziosa opera: *Dell'Arte e degli Artisti di Mantova* (Mantova, 1857) riunì tutto ciò che di notizie e di documenti potè trovare, e finalmente nel 1887, nell'*Archivio storico Lombardo* (vol. 14, pag. 568), apparve un articolo del professore G. B. Intra intitolato: *Lorenzo Leombruno e Giulio Romano,* con nuovi documenti e notizie intorno al sullodato pittore. Di tutti i dipinti, ai quali si riferiscono questi documenti, non rimane niente a mia conoscenza.

Il giudizio di Mida - Lorenzo Leombruno - *Galleria di Berlino.*

Più fortunato fu Alessandro Luzio nelle sue attive ricerche intorno ad Isabella d'Este ed ai lavori da lei fatti eseguire dagli artisti del suo tempo. Egli ha trovato cinque nuovi documenti, relativi a mandati di pagamento di opere eseguite da Lorenzo Leombruno pei marchesi di Mantova, uno dei quali riguarda la decorazione di una sala, chiamata volgarmente la *Scalcheria,* situata al pian terreno della Corte vecchia e facente parte in origine di uno degli appartamenti d'Isabella d'Este, detto della *Grotta.* Questa sala fortunatamente è conservata quasi integralmente, e le graziose pitture del Leombruno hanno ancora tutta la freschezza e la grazia armoniosa dei loro colori. Però fino ad ora passavano come opere di Giulio Romano, mentre la critica d'arte credeva riconoscervi la mano di Lorenzo Costa; e si deve all'attività del Luzio, se il Leombruno può in tal modo riacquistare la gloria, che gli spetta, come elegantissimo decoratore.

Prima di passare ad analizzare questa e le altre opere, che del pittore abbiamo potuto riunire, ci sembra opportuno di tracciarne la vita, secondochè risulta da quanto scrissero i sunnominati autori, affinchè si possa più facilmente comprendere da quali impressioni derivò il suo stile e per quali influenze si andò modificando, a seconda dello svilupparsi dell'arte nei primi decenni del secolo XVI.

Lorenzo Leombruno - Lunetta nella *Scalcheria* del Palazzo Ducale - Mantova

Lorenzo Leombruno nacque nel 1489 da famiglia agiata e presto si trovò in grado di interessare la marchesa Isabella Gonzaga per le proprie disposizioni artistiche, lavorando probabilmente sotto la direzione del Mantegna, poichè nel 1504 ella lo inviò a Firenze alla scuola del Perugino, raccomandandolo caldamente (1). Nel 1505 nello scrivere al Perugino relativamente al quadro commessogli per l'appartamento della Grotta, la marchesa Isabella dice rincrescerle « che quel Lorenzo Mantovano » l'avesse dissuaso dal colorirlo a olio (Kristeller, *Mantegna*). Nel 1506 il nostro Leombruno era di ritorno a Mantova. Nel 1511 si trova già nel libro degli stipendiati di casa Gonzaga come pittore e castellano dei Castelli, tenimento di sua proprietà. Nello stesso anno egli è a Venezia e vuol comprare pei marchesi di Mantova il quadro colla veduta di Gerusalemme del Carpaccio, onde la nota lettera di questi al marchese di Mantova di cui parla il Molmenti (C. Ludwig, P. Molmenti, *Vittor Carpaccio la vita e le opere*, Milano, Hoepli, p. 48).

Frattanto, morto il Mantegna (1507) Lorenzo Costa era stato chiamato come supremo maestro dell'arte in Mantova e il Leombruno lavorava sotto la sua direzione. Infatti nel 1512 furono dati a fare al Leombruno, sotto tale direzione cospicui lavori nel palazzo di S. Sebastiano, o di porta Pusterla, ove dipinse in una cappella la Madonna, Dio Padre e i quattro Evangelisti, un'altra Madonna, sopra una porta che conduceva ai fienili, e decorò un'altana con paesi, cavalli e fiorami moreschi: tutta roba scomparsa. Il Codde pubblica pure un documento del 18 maggio 1512, per pagamento di un quadro largo piedi 11, alto piedi 8, rappresentante le nove muse atteggiate al Canto, Apollo che suona e il Marchese Francesco IV in atto di ascoltare, quadro fatto fare di commissione di Lorenzo Costa per il medesimo palazzo di San Sebastiano e ugualmente smarrito. Del Leombruno non si ha più notizia fino al 1518, in cui fu chiamato con Girolamo Botti, altro pittore, a stimare le opere di pittura condotte da Benedetto Ferrari nel castello di Marmirolo, particolarmente nella sala dei Cavalli.

Dopo il 1519 la marchesa Isabella rimasta vedova, e il marchese Federigo suo figlio, assunto al trono di Mantova, avendo in mente di far cambiamenti in Corte Vecchia e nel Castello e di far decorare un appartamento con stucchi e con pitture, secondo uno stile più moderno, diverso da quanto si continuava a fare in Mantova, dove tuttavia si conservava la tradizione decorativa mantegnesca, deliberarono di mandare il Leombruno a Roma per mettersi al corrente di quanto si faceva colà in arte. Infatti il 10 marzo 1521, Egli partì, con lettera

Lorenzo Leombruno - Lunetta nella *Scalcheria* del Palazzo Ducale - Mantova.

(1) *Questo nostro Mantuano exhibitore della presente nominato Laurentio di Liombeni, qual fin quì ha in questa terra data opera alla pitura et in essa si è exercitato, intesa la optima vostra fama si trasferisce lì, desideroso de imparare et de far profito sotto di voi. Noi che sempre fossimo pronte a favorire chiunque havemo visto pronto et inclinato a questa virtù et massime at questo de la picura, la quale sovramodo apreciamo, havemo vogliuto con la presente nostra strictamente raccomandarvelo cum pregarve che per rispecto et amor nostro non li vogliate negare de mostrarli fidelmente et in ciò dargli indiricio: repu ando di singolarmente qualificarmi ecc... Mantua XVI Aprile 1504* (Bonghi Rovelli, Notizie e documenti inediti sul Perugino, Perugia 1874, p. 33).

del marchese Baldassare Castiglione, che dice appunto: « Conoscendo noi il buonissimo ingegno che ha maestro Lorenzo Leombruno nostro pittore et vedendo alle opere sue quanto gran principio l'ha in l'arte che l'esercita, per il quale ci fa sperare che per questo l'abbia riescire excellente in tal mestiero; havemo deliberato non mancarli in cosa alcuna perchè il pervenga alla perfectione sperata; perchè sarà anche honor nostro e di questa patria » perciò lo manda a Roma e lo raccomanda al Castiglione, perchè gli faciliti il modo di vedere le cose belle antiche e moderne di Roma e specialmente le pitture di Michelangelo e del già Raffaello « acciò che il ritorni bene istruito e pieno di cose da imitare (1) ». Il 23 marzo il Castiglione scrive al Marchese che il Leombruno è arrivato a Roma. Però non vi si trattiene che un mese, e il 24 aprile 1521 riparte con un'altra lettera del Castiglione al marchese, dove dice che « per aver piena notizia delle cose di Roma bisognerebbe starvi molto di più: niente di meno » pensa « che per questo poco tempo avrà riportato assai buon frutto ».

Lorenzo Leombruno - Lunetta nella *Scalcheria* del Palazzo Ducale - Mantova.

Infatti, appena tornato a Mantova, ebbe le ordinazioni che riguardano i documenti ritrovati dal D'Arco, dall'Intra e dal Luzio, relativi ai pagamenti fatti nell'aprile e nel maggio 1523 per lavori eseguiti dal Leombruno nel Castello di Corte e nella Corte Vecchia, dei quali rimangono quelli della sala ora detta *Schalcheria*.

Il documento pubblicato dal D'Arco riguarda il mandato di pagamento del 25 aprile 1523 per le pitture di due camerini, fatti per il signore in Castello: il camerino coll'Apollo in mezzo alla volta, nel quale erano quattro quadri con figure colorite, con quattro partimenti di grottesche in campo d'oro colorite, e con fregio bianco in campo verde, dodici lunette a grotteschi in campo d'oro, otto triangoli con satiri coloriti in campo azzurro, dodici mezze volte con festoni e puttini; il camerino, dov'era la Fama colorita a olio in campo azzurro, con un fregio di mostri marini in campo azzurro, quattro quadri finti di bronzo con figure, dodici triangoli con centauri in campo azzurro, dodici mezzi volti intorno al detto camerino, dove son dipinti paesi con alcune poesie di colori fini, decorazioni del camerino e degli archi in stucco con oro e finto bronzo. Lavori stimati dai pittori Sebastiano dei Conti e Bartolomeo de' Sacchi (detto Domeneddio).

Il documento pubblicato dall'Intra riguarda il mandato di pagamento del 26 maggio 1523 a maestro Lorenzo Leombruno per aver fatto dipingere un andito che va alla fontesella dietro al Castello verso San Giorgio, con mezzi volti e colonne, tra le quali si veggono paesi e verdure.

Dei documenti ritrovati dal Luzio, quattro riguardano i mandati di pagamento per lavori eseguiti di stucco e di pittura e poi messi a oro sotto la direzione del Leombruno, in altri 9 ambienti, i quali lavori furono incominciati il 9 di Settembre 1521 e terminati il 3 aprile 1523. Il quinto è un mandato di pagamento del 24 maggio 1523 per aver fatto tagliare, dipingere e dorare due bandiere. Questi documenti saranno pubblicati in fondo al presente articolo per gentile consenso del Luzio, onde non ci dilunghiamo a descriverli; ma dopo aver visto e ammirato l'unica sala rimasta, fra tante, la nostra immaginazione è portata verso altri ambienti di ricchezza sobria e armoniosa, e l'animo si riempie di malinconia nel pensare che tanta bellezza fu per sempre sacrificata all'incuria degli uomini e alle vicende variabili del gusto e della necessità.

Naturalmente quando il Leombruno eseguì o diresse tutti questi lavori non era più sotto la dipendenza del Costa, anzi, si direbbe che dovesse trovarsi alla testa del movimento artistico mantovano. Il marchese lo ricompensò con cospicue donazioni di terreno accompagnate da lettere che provano l'affetto e l'ammirazione per lui. Ma non durò a lungo questa ventura perchè proprio in sul finire di questo stesso anno 1523, giunse alla Corte di Mantova, raccomandato da Baldassare Castiglione, Giulio Romano circonfuso dall'aureola di essere il più grande continuatore dell'arte di Raffaello, avido di un vasto campo dove espandere la esuberante fantasia innovatrice, atto quindi ad appagare rapidamente e largamente la mania fastosa del marchese Federigo, che voleva impressionare Carlo V, per ottenere la corona ducale. Ben presto

(1) E' molto interessante una lettera (pubblicata dal D'Arco) scritta dal Leombruno il 16 marzo 1521 da Firenze a messer Giacomo Calandra castellano e segretario del marchese, nella quale narra il suo viaggio da Bologna a Firenze per la strada della Filigare, in compagnia d'un gentiluomo spagnolo inviato dall'imperatore, che non volle dire il suo nome, ma che s'interessò moltissimo ai racconti del Leombruno sulla Corte di Mantova. Egli aveva visto a Ulma i cavalli inviati in dono da Federigo all'imperatore, che n'era stato molto soddisfatto, in conseguenza il Leombruno gli dà ragguagli sulle razze del marchese, che spendeva somme ingenti per perfezionarle, comprando cavalli in Arabia e in Barberia, onde erano le migliori d'Italia, e per le feste di S. Giovanni il pallio era sempre vinto dai cavalli del marchese. Il Leombruno mostra quindi al gentiluomo spagnolo un ritratto del marchese Federigo e dietro richiesta glielo dona, ma rifiuta il compenso di 8 ducati d'oro dicendo che non vende il suo padrone.

egli fu creato sopraintendente di tutti i lavori artistici e il Leombruno, che nel 1524 aveva avuto l'incarico di dipingere le loggie del Palazzo di Marmirolo, dovette per ordine di Giulio Romano sospendere i lavori; da ciò nacquero malumori e pettegolezzi, e il nostro pittore, trasportato dall'ira, si mise in condizioni di farsi trattare per matto da Mario Equicola, confidente della marchesa Isabella e centro dei pettegolezzi di Corte. L'Intra, narrando questi eventi, pubblica una lettera scritta dal Leombruno il 20 gennaio 1525 allo stesso Equicola, dove si giustifica e protesta dignitosamente e con ogni riguardo verso i Gonzaga, rigettando l'accusa di aver criticato l'arte di Giulio Romano, che egli si trova in caso di intendere e di apprezzare assai meglio dell'Equicola, e dichiarando voler egli essere trattato, non come un matto, ma come un artista di merito.

Dopo di ciò egli continua a percepire il suo stipendio di pittore di Corte, sebbene nessun documento ci riveli quali opere conducesse. Nel 1531 il Leombruno ebbe l'incombenza di disegnare per il neo-duca di Mantova i castelli di Casal Monferrato, di Crema e di Milano, affine di ritrarre un modello per la fortificazione di Porto; ma anche questa ordinazione gli fu tolta e data ad eseguire ad altri; onde nuovi rammarichi espressi in una lettera scritta da Milano, 22 ottobre 1531, a Stazio Gadio segretario del duca di Mantova per Casal Monferrato; nella quale dichiara che la sua disgrazia lo obbliga a mettersi allo stipendio del duca di Milano Francesco Maria Sforza. Non sappiamo se a questa Corte egli ottenesse maggior fortuna; però nel 1532 egli si trovava nuovamente in Mantova, perchè fece un codicillo al suo testamento e terminò di pagare alcuni terreni acquistati nel 1517. Fino all'anno 1537 il nome del Leombruno continua ad essere tra quelli degli stipendiati dalla Corte di Mantova. Dopo non se ne ha più notizia.

Da questa narrazione si comprende come i Gonzaga, vista la straordinaria attitudine artistica, che fin da giovinetto dimostrava il Leombruno e nutrendo la speranza, che anche Mantova si sarebbe potuta gloriare d'un artista degno di rivaleggiare coi grandi ferraresi e veneti, all'opera dei quali erano obbligati a ricorrere per ornare le proprie reggie, non risparmiarono nè consigli, nè spese per farlo perfezionare nell'arte. Ma il Leombruno, per mancanza di vera genialità, non seppe mai liberarsi interamente dalle vecchie tradizioni, onde i Gonzaga, delusi in parte nella loro aspettativa, abbandonarono l'impresa all'apparire della pronta e multiforme immaginazione di Giulio Romano.

Ora che cosa rimane dell'opera del Leombruno? Il Prandi pubblica a corredo del suo libro tre intagli di tavole, che a suo tempo furono ritrovate colla firma di questo pittore.

Il primo è un *S. Girolamo* dipinto per le monache di S. Orsola, in possesso fin dal 1832 del Pittore Bellati, che lo ristaurò. Lo descrissero anche il Codde e il D'Arco: una mezza figura di vecchio con lunga barba bianca, veste plumbea e manto rosso, fissante lo sguardo sul Crocifisso sorretto colla mano sinistra, ed appoggiante le nude braccia sul libro sacro, posato sopra un sasso cinto di sterpi; presso di lui appare la testa del leone, nel fondo arbusti fronzuti. Era dipinto a olio, sopra una tavola alta m. 0,68 per 0,59. Sull'orlo del libro si vedeva scritto: *La. Leombrunus Mantuanus.* Non sappiamo dove attualmente si trovi.

Lorenzo Leombruno - Lunetta nella *Scalcheria* del Palazzo Ducale - Mantova.

Il secondo quadro rappresenta *La gara tra Apollo e Pane, ossia il giudizio di Mida,* che n'ebbe in ricompensa le orecchie d'asino; questa pregevole tavola, alta m. 1,89 per 1,28 firmata *Lau. Leom. Man.* si trova nella Pinacoteca di Berlino, e ne diamo la riproduzione. Essa è di un periodo già completamente sviluppato dell'arte di Leombruno, poichè malgrado molte reminiscenze costesche, v'è già una scioltezza di movimento, una pastosità di colore e una franchezza di paesaggio, che mostrano una personalità artistica decisa e già nello spirito della generazione del Correggio, dei Dossi e di Giulio Romano.

La terza opera pubblicata dal Prandi è una Deposizione di Croce, descritta anche dal Codde, senza indicazioni di proprietà, onde non è facile rintracciarne la sorte attuale. Era una tavola alta m. 0,85 per 1,03, con nove figure d'intera grandezza. Nel mezzo si vedeva la Madonna col corpo del morto Redentore sulle ginocchia, in una posa molto somigliante alla Pietà di Michelangelo; intorno vari santi, tra i quali, presso S. Giovanni Evangelista, una donna con sul lembo della veste scritto in caratteri piccoli il nome del Leombruno, e dietro al medesimo S. Giovanni una figura di giovane con capelli corti ricciuti, creduto l'autoritratto del pittore. Ho descritto

queste opere smarrite per facilitarne il compito a chi volesse rintracciarle.

Il Codde dice che nella parte posteriore del castello di Mantova si scopersero a suo tempo bellissime pitture del Leombruno. « Sono nella volta della piccola sagrestia d'un oratorio, che serviva di cappella ai Gonzaga e si veggono assai bene conservate, con gran trasporto d'ogni intendente d'arte. Rappresentano esse Cristo trionfante colla croce sugli omeri, e in quattro maggiori tondi, quattro Sibille e superiormente quattro Profeti con un intreccio di putti, così leggiadramente disegnati e vivacemente dipinti, da non cedere un punto allo stile mantegnesco, anzi di Giulio ». Io, che ho avuto occasione anche lo scorso autunno di girare in lungo e in largo accompagnato dal comm. Luzio i tre piani del Castello di Corte, non ho mai visto nulla, che corrisponda a una simile descrizione. Cosa sia accaduto di tali pitture in così breve spazio di tempo, non saprei dire.

Ciò che mi risulta, da quanto mi è dato di conoscere della Reggia mantovana, è, che le sole pitture, che si conservano del Leombruno, sono quelle della *Scalcheria*, di cui si parla nel mandato di pagamento del 22 aprile 1523, num. 2. Questo documento descrive molto esattamente la decorazione della sala, come si conserva tuttavia, poichè soltanto vi fu aperta in seguito un'altra finestra dalla stessa parte, smezzando così una lunetta, e fu collocato tra l'una e l'altra finestra un camino con sopra dipinta una Diana di mano di Giulio Romano.

Ma il documento non può dire con che varietà di gusto sono immaginate e combinate quelle piccole figurine, mezze persone, mezze animali, mezze rabeschi, che contornano e popolano con leggerezza e vivacità il campo biancastro della volta, nè con che rilievo e con che senso decorativo sono eseguiti quei medaglioni con teste d'imperatori e quelle targhette con composizioni mitologiche in chiaro scuro grigio su fondo d'oro. Le incorniciature di stucco bianco di semplice e leggero disegno parcamente rilevate con poco oro, per far maggiormente risaltare i ricchi e variopinti motivi di grottesche, che s'intrecciano riempiendo i pieducci e i mezzi volti. Le dodici lunette poi sono d'una grazia squisita, poichè formano tutt'in giro una sola composizione, esprimente vari episodi di caccia svolgentisi sulle sponde d'un lago, dove con leggero pendio discendono le verdi rive e si rispecchiano edifici di fantasia e gruppi d'alberi. Sul dinnanzi corrono giovani donne armate d'archi e di lancie dietro al cinghiale e al cervo; l'animale cade ferito e i cani gli saltano addosso e lo sbranano; oppure fugge e cerca di salvarsi attraversando il lago, ma un cavaliere ardito lo insegue e lo trafigge; altrove alcune cacciatrici si radunano sotto le fresche ombre e si narrano le loro gesta; altre stanche si abbeverano a un limpido fonte mentre dei garzoni accarezzano e rinfrescano i cani.

Nei tipi delle donne e massime del paesaggio vi è ancora molto del Costa; l'occhio nel centro della volta, con figure affacciate a una balaustra, è ispirato ancora dalla camera degli Sposi del Mantegna. Non si può dire, che in questa opera si vegga molto l'impressione che il Leombruno può aver tratto dalla sua gita di Roma del-

Venere - Lorenzo Leombruno - *Galleria Nazionale* - Buda Pesth.

l'anno precedente, se non forse nei panneggi più sobri e più disinvolti, e nelle combinazioni di linee e di colori delle grottesche, già di gusto romaneggiante.

Questa dunque è la sola opera del Leombruno della quale si conosca la data e che in conseguenza mostra il suo stile nell'epoca dei maggiori successi.

Di un periodo alquanto anteriore è una Venere grande al naturale su fondo nero, che si conserva nella galleria Nazionale di Buda-Pest. Prima si trovava in possesso privato a Milano dove fu fotografata dal Dubray

col nome di Leombruno. Chi dubitasse della sicurezza di questa attribuzione, paragoni la mano sinistra di questa Venere con quella del Pan di Berlino; il modo di accentuare i muscoli del ginocchio, l'eccessiva cortezza del pollice nei piedi, i panneggi terminanti a punta come ali di drago sono caratteristiche che si trovano in tutti i lavori del Leombruno. Forse questa è la sola pittura, che possa far rammentare che il Leombruno studiò due anni a Firenze nello studio del Perugino, poichè il formato del quadro con quella figura isolata di donna nuda su fondo nero, fa ripensare ad analoga composizione di Lorenzo di Credi agli Uffizi, mentre la posa e la forza del chiaroscuro mostrano una certa affinità colle nudità muliebri del Signorelli. Però il tipo del volto e dell'acconciatura e lo stile del panneggio riconducono subito il pensiero all'influenza dominante del Costa. Per queste molteplici influenze e per una certa rigidità di posa e durezza di colore, è quasi certo che questa Venere è un'opera giovanile del Leombruno, la quale forse ci può dare un'idea del suo stile intorno al 1512 quando lavorava nel palazzo di S. Sebastiano sotto la direzione del Costa.

CARLO GAMBA.

(continua)

La Cappella Sistina [1]

Il secondo volume dell'opera dello Steinmann, intorno alla Cappella Sistina, tratta della parte che vi ebbe Michelangelo. Il testo, interrotto da numerose illustrazioni riproducenti vedute, ritratti, disegni, opere d'arte, che hanno attinenza colla Sistina e col *Michelangelo* di quel momento, occupa 800 pagine, nelle quali è indagata, narrata, descritta e documentata la vita e la storia di Roma, del papato e dell'arte nel primo cinquecento, e ricordati tutti coloro che solo per aver avvicinato o aiutato o cercato d'ostacolare Michelangelo (papi, imperatori, artisti, colleghi e famigliari) sono consacrati all'immortalità.

A questo volume va unito, come al primo, l'*atlante* delle riproduzioni che qui presentano un interesse, un'importanza e una bellezza tutte particolari. Queste tavole, in numero di settanta (di 61 cent. per 46) eseguite in eliotipia, danno la misura di quello che la fotografia e le scienze affini possono fare a beneficio della critica e dell'arte. Si direbbe che al nostro appassionato amore per le opere degli antichi pittori, sia concesso come premio questa facoltà, questa squisita gioia di rapirne la bellezza e di portarla nell'intima e raccolta quiete del nostro studio, per esaminarla e adorarla in solitudine e in silenzio.

Questa gioia provammo nello sfogliare, pieni di emozione, le mirabili tavole. Le portentose figure dell'altissima vôlta invece che a disagio pel capo e per lo sguardo, e tutte insieme, in quell'*ordinato tumulto*, prodigioso, quasi terrificante, ci passano *sotto* gli occhi, ad una ad una. Le ampie e solenni composizioni, scese fino a noi, riescono intelligibili in ogni particolare, e di questi eroi sovrumani meglio intendiamo le voci e le parole quando, staccandosi dal coro formidabile, ci parlano più sommesso e isolati. Che lezione di arte e d'estetica e di filosofia, in quell'eroica esaltazione dell'umanità fatta maggiore nella forza, nella bellezza, nel dolore, senza uscire dalla verità! E quale preparazione per i giovani che ancora non conoscono il più grande monumento pittorico del mondo, questa analisi che li accosta, in certo modo, ad esso, e li abitua all'inusato linguaggio e alla prodigiosa armonia di una nuova creazione, dove non una sola figura appare argomento di mero diletto pittorico!

Le sibille dai nebulosi apotegmi, i solenni profeti preconizzanti immense sventure umane, rovine di città e di regni, e l'avvento di nuovi eroi della fede, incorniciano il grande soggetto della creazione del mondo: l'Onnipotente che, con l'aprir delle braccia, scinde le tenebre dalla luce; che passando a volo presso l'uomo e tendendogli l'indice, senza pur toccarlo, gli dà la vita, come se dal suo dito si sprigionasse un'invisibile scintilla animatrice; che con la sua benedizione fa viva e vigilante la bellissima Eva, la quale si curva umile a Lui che l'ha creata, quasi aspirando con le labbra semiaperte il soffio divino, poi il primo peccato, poi l'accasciamento muto e disperato di Adamo, e il pauroso atto d'Eva, che si volge all'angelo quasi sperasse alla sua bellezza e alla sua preghiera un po' di misericordia, poi il diluvio che si rovescia sul cumulo secolare dei peccati svoltisi miseramente, incessantemente, sul primo peccato!

***

Come le riproduzioni ci mettono al contatto dell'opera d'arte, così il testo ci avvicina al tempo e all'ambiente in cui essa si compie.

Si apre il volume con la descrizione delle feste fatte nel 1513 in onore di Giulio II, del fiero papa che visse e morì sul soglio pontificio, come un soldato sul campo di battaglia, più guerriero che santo!

Se lo Steinmann si dilunga a narrarci le molte e fortunose vicende del pontificato di Giuliano della Rovere, a cominciar dalla scelta del nome, fino al giudizio che di lui fece Francesco Guicciardini, ci sembra più che opportuno. Il papa che seppe legare il suo nome a quello degli artisti grandissimi che vissero e operarono al suo tempo, ben provvide alla propria gloria; e quando il mondo avrà dimenticato le guerre d'armi e d'astuzia di cui Giulio II si compiacque, sarà ancora famigliare a tutti il suo severo aspetto, per virtù di Raffaello, e il suo nome andrà unito ai monumenti maggiori del Rinascimento in Roma.

Nè si può parlar di quel momento della storia di Michelangelo senza toccar di ogni cosa o persona che vivesse o sorgesse in Roma: nè si può trattar della vôlta della Sistina senza narrare le dolorose vicende attraversate da Michelangelo « scultore », prima di esser chiamato dall'invido astio dei suoi colleghi a far cosa che

(1) ERNST STEINMANN, *Die Sistinische Kapelle* (Monaco di Baviera, Bruckmann, 1901): volumi due con grandi atlanti di tavole.

si presentava ingrata per la « difficoltà del lavoro, e ancor pel non esser sua professione » com'egli stesso ebbe a dire.

Lo Steinmann racconta, con cura minuta e scrupolosa, dell'appoggio onde gli fu largo prima il cardinal Alidosio, quindi il Granacci; delle faticose ricerche e degli aiuti, che poi così poco gli giovarono! (Michelangelo, com'è noto « non che far le mestiche e tutti gli altri preparamenti e ordigni necessari » macinava i colori da sè medesimo: non fidandosi nè di fattori, nè di garzoni). Secondo lo Steinmann, la storia, che Giorgio Vasari racconta, della cacciata dei suoi cinque aiuti, si deve riferire al solo Indaco, cui il biografo aretino volle gli altri compagni al duolo, fors'anche per quella sua arte di pittoresco e divertente narratore, che qualche volta lo strappava dai rigori della storia. Gli aiuti abbandonarono Michelangelo uno alla volta e nel corso del lavoro. Con ciò lo Steinmann tende anche a scagionar Michelangelo dall'accusa di misantropia. Se egli venne nella determinazione d'operar da solo, fu per amore dell'arte, non per odio agli uomini. Quando si accinse al gigantesco lavoro d'affresco, egli non conosceva nè quella tecnica, nè la stessa virtù del suo genio, e giudicò impossibile il coprir di pitture la smisurata vôlta, da solo! Poco dopo s'accorse che gli aiuti erano invece di ostacolo al compimento dell'impresa, e rimase *unico* a creare quel mondo, lottando e dolorando.

Gli anni passati ad affrescar la vôlta della Sistina sono fra i più penosi di quella vita magnifica e triste!

Lo Steinmann ci narra le vicende, le pene, l'abbandono, la miseria fra cui il lavoro si compì, e ci riferisce le brevi parole di Michelangelo, che sono sospiri e proteste: « Continuo a lavorare come posso . . . » « Non ho avuto denari già tredici mesi fa dal Papa . . . » « Io non ho un quattrino, però non posso esser rubato » « Iddio lasci seguire il meglio » « Io mi sto qua malcontento e non troppo ben sano e con gran fatica, senza governo e senza denari, pure ho buona speranza che Dio mi aiuterà ».

Come quell'anima grande trionfasse di tante miserie e prendesse generosa vendetta delle guerre mossegli dagli uomini, noi vediamo e ancora si vedrà nei secoli avvenire! Ma lo Steinmann ben a ragione si ferma non solo ad informarci ma a far giustizia e luce nuova su quelle fiere e oscure lotte che artisti sommi combattevano fra loro, all'ombra dei potenti, per contendersi il lavoro e la gloria.

Il libro vivido, pieno di colore e d'ardore come la storia che racconta, ci porta nel mezzo di quei drammi, su quella scena magnifica, fra quei personaggi insigni, di cui rivela insieme la grandezza e la piccolezza, le passioni e i pettegolezzi. I documenti, citati abbondantemente e sapientemente, hanno valore di documenti *umani*, e alle discussioni critiche, il lettore, anche profano, si interessa e prende partito; mentre soffre delle durezze del papa, dell'ostilità degli artisti, delle indiscrete esigenze della famiglia, e della disperata solitudine in cui il Grande vive per anni interi, dipingendo colla testa in su, fino a rendere gli occhi quasi incapaci di leggere uno scritto se non sollevandolo in alto.

La storia di quel periodo della vita di Michelangelo e la voce di quell'anima in quel momento culminante della sua vita d'uomo e d'artista, è una lezione di morale, è un esempio di altezza e di virtù, raro nella storia e prezioso, e nel percorrere queste pagine si è vinti da un sentimento di profonda ammirazione per il creatore puro e grande di tutto un mondo ideale!

***

Lo Steinmann segue con la stessa cura di ricerche a narrar le vicende dell'opera, il suo evolversi, che è tutta un'ascensione; i mutamenti nello stile spia attentamente ed illustra; e con la scorta delle lettere, dei versi, e dei documenti trovati nei libri dei conti della Camera Apostolica, nei brevi, nei motupropri, nei diarii papali cerca di commentar l'opera di Michelangelo con la parola di Michelangelo, trovando nell'anima dell'eroe quei sentimenti che vediamo espressi nei suoi personaggi. Quando Michelangelo scrive, soprafatto dal tema divino, superiore alle forze umane, « prostrato a terra, mi lamento e piango! » egli dipinge *Geremia* e la *Sibilla Persica!* E nel volume vediamo spiegata l'influenza dell'arte classica, di cui l'artista sa giovarsi senza perder nulla della sua libertà, e il modo di concepir le antiche figurazioni, rinnovandole e imponendole trionfalmente a quelli che verranno dopo di lui.

Ogni figurazione è qui attentamente spiegata nel suo significato e nella sua genesi dallo Steinmann che, dopo aver illustrato il tempo, l'ambiente, i sentimenti, le aspirazioni, e le amarezze che concorsero a far qual'è l'opera di Michelangelo, si accinge all'ardua impresa di analizzarla in ogni suo particolare: nelle composizioni, nelle singole figure, nei motivi di decorazione, a guisa di commento e di spiegazione. E indaga l'origine e il significato delle figurazioni nella Bibbia, in Dante e nei disegni dello stesso Michelangelo. Intorno ai disegni, così rari e così significativi, dà una ricca bibliografia ragionata, traendo buon augurio, per il secolo ora iniziato, dal fatto che in questi pochi anni furono rintracciati e pubblicati molti disegni del Grande. E non da soli stranieri, giacchè è data qui larga lode a Nerino Ferri che, non invano preposto alla miniera inesauribile dei disegni degli Uffizi, seppe metter le mani su un gruppo d'essi, ignorati, e apporvi il nome glorioso, arricchendo così il patrimonio artistico universale!

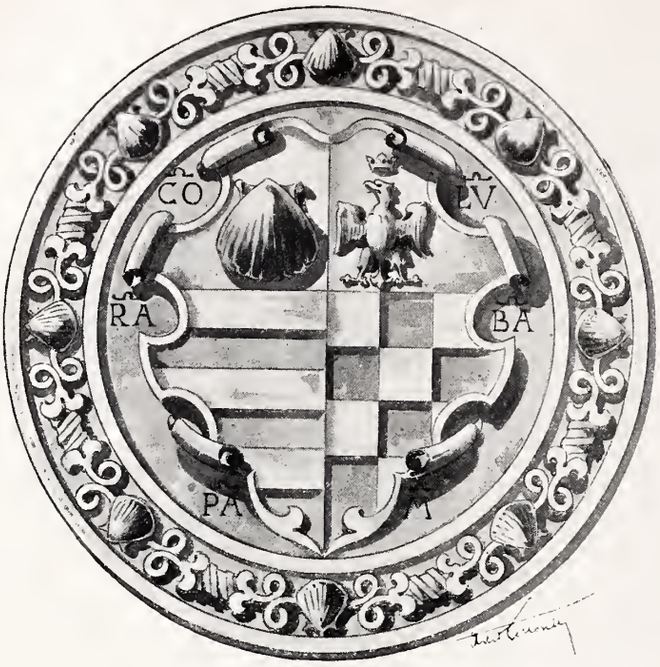
CORRADO RICCI.

Parigi. — Arazzi per Versailles.

L'amministrazione delle Belle Arti ha deciso di far mettere nei grandi saloni del palazzo di Versailles quattordici magnifiche tappezzerie eseguite dalla manifattura dei Gobelins al tempo di Luigi XIV su disegni di Lebrun, Van der Muelen e d'altri pittori di quel tempo. Così quei ricchissimi arazzi ritrovano la loro cornice.

Londra. — Un curioso oblio.

Dopo 55 anni da che erano stati lasciati da Turner alla patria sua, sono stati dissepolti dai magazzini della National Gallery una ventina di quadri del grande pittore inglese, che si dicono straordinariamente belli e freschi. Tutti i Direttori che si successero colà li avevano trascurati o dimenticati!



Stemma marmoreo dei Pallavicino e dei Rangoni nel castello di Roccabianca - Parma.

Uno stemma del sec. XVI
nel castello di Roccabianca (prov. Parma)

Questa scoltura cinquecentesca sfuggita, non so come, alle ricerche dell'Affò, del Pezzana, alle minute indagini di Francesco Luigi Campari (1), è l'unica cosa egregia che sopravviva nel castello di Roccabianca: davvero è greve constatare come qui gli uomini abbiano di gran lunga sorpassato il tempo nell'offendere il ricco maniero costruito da Piermaria Rossi attorno l'anno 1450.

La graziosa rotella marmorea, sulla quale richiamo per il primo l'attenzione degli studiosi, porta accoppiati — benchè alquanto ridotti — lo stemma dei Pallavicino di Lombardia (2) e quello dei Rangoni di Modena (3): gioverà che spenda due parole a dire come dai Rossi il castello di Roccabianca pervenne ai Pallavicino, e da questi ai Rangoni, nelle cui mani rimase fino al 1762.

Piermaria Rossi innalzò questo castello per l'amante Bianca Arluno Pellegrini, e a lei lo donava con testamento, nel 1464, perchè lo trasmettesse al loro figlio Ottaviano, oppure a Guido — figlio legittimo di Piermaria e di Antonia Torello — se Ottaviano osse morto senza discendenti.

Quando Piermaria morì — 1 di settembre 1482 — Bianchina e Ottaviano erano già morti da parecchi anni: Roccabianca fu quindi di Guido, il noto condottiero degli Sforza, ma per poco giacchè, dichiarato costui traditore e ribelle al Moro, la Reggenza assegnò Roccabianca al marchese Gianfrancesco Pallavicino figlio di Orlando il Magnifico.

Rolando, figlio di Gianfrancesco, ebbe da Domitilla Gambara una figliuola, Barbara. Sembra che Rolando Pallavicino nel 1524 ottenesse facoltà dal papa di testare in favore di linea femminile: il vero è che la fanciulla, con la protezione di Clemente VII, riuscì ad avere l'eredità ed il pingue feudo paterno.

Barbara sposò il conte Lodovico Rangoni; il matrimonio fu certo il frutto di intrighi e forse anche di calcoli ignobili, come lascia supporre una lettera dell'Aretino:

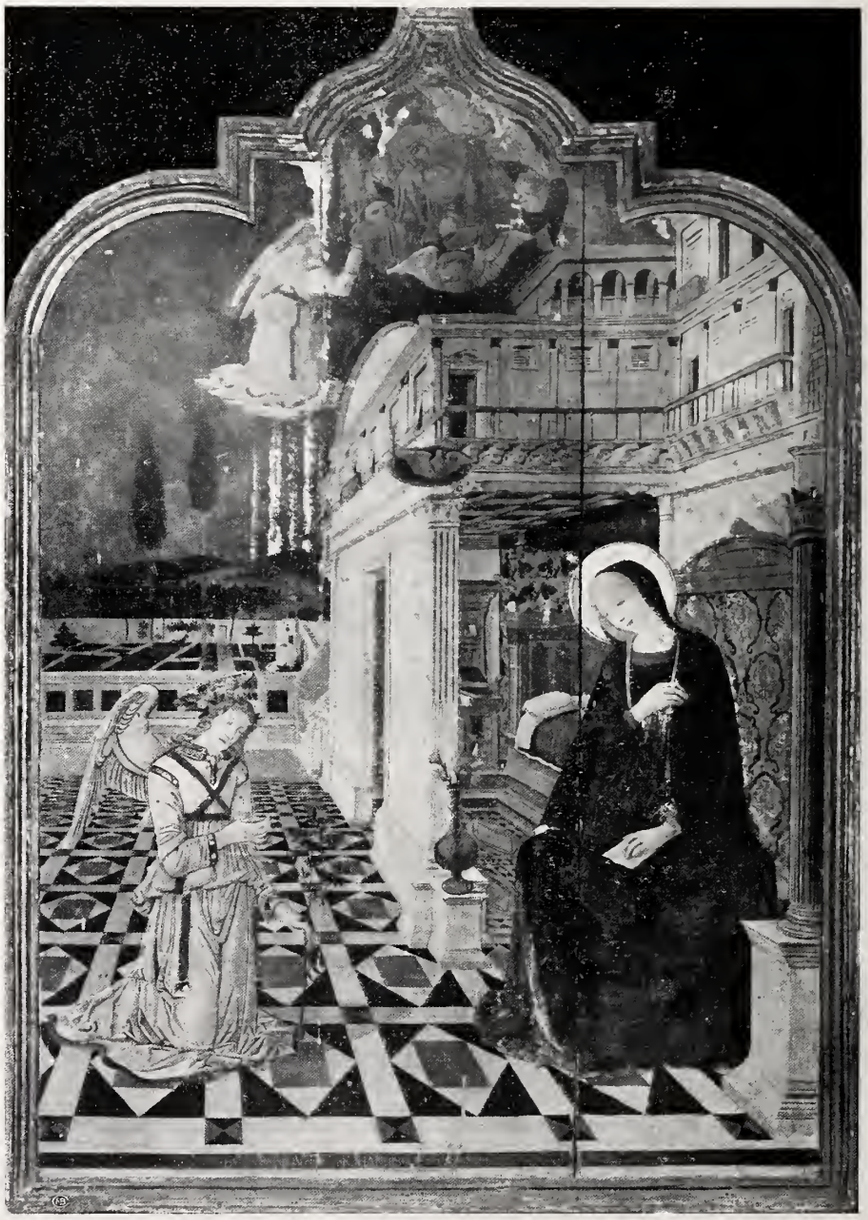
« Al Conte Lodovico Rangone.

« Da che voi Signore circa il caso del matrimonio, « che sua santità tenta di far' con voi, ricercate il parer « mio; dicovi che ne consultiate con l'honesto in assenza de

(1) *Memorie Storiche di Roccabianca,* ms. presso gli eredi in Parma: saranno edite forse tra breve.

(2) Stemma dei Pallavicino di Lombardia: scaccato con 5 d'argento e 4 di rosso, al capo di giallo caricato di un'aquila bicipite, nera.

(3) Stemma dei Rangoni di Modena: fasciato con 3 d'argento e 3 d'azzurro, al capo di rosso caricato d'una conchiglia convessa d'argento, sotto altro capo d'argento caricato di un'aquila di rosso.



Annunciazione - Benvenuto di Giovanni - *Chiesa di S. Bernardino - Sinalunga (Siena).* *Fot. Burton.*

« l'utile; peroche chi si attiene al suo parere non erra mai.

« Di Vinetia al XX di Genaio MDXXXII. » (4).

La storia non indulge a questi due coniugi, bieche figure seminascoste nelle tenebre, un pò eroi e un pò delinquenti, che ignorarono la «*viltà de l'avaritia*» — parole dell'Aretino — ma che conobbero anche troppo le vie subdole per dominare, i mezzi per vincere ogni ostacolo di cose e di persone.

Lodovico, il quale pure scrisse nel suo libro di guerriero pagine non ingloriose, tradì i pontefici cedendo le porte di Modena al duca di Ferrara: Barbara, come un' antica maga tessala, fu abile nel produrre filtri e veleni.

Quanto è vivo il contrasto con Piermaria, prode, generoso e leale — e in ciò le lodi espresse nella cantilena del Rustici sono veritiere (5) —, amico fedele anche nell'avversa fortuna: con Bianca, la mite donna che meritò essere adombrata nella buona Griselda sposa al marchese di Saluzzo (6)!

Il 18 Gennaio del 1537, a Roma fu pubblicata sentenza di morte contro Barbara Pallavicino e Lodovico Rangoni (7): il motivo non è conosciuto, ma è lecito attribuirlo a mene delittuose denunziate presso la Santa Sede. Entrambi però continuarono a vivere, facendosi beffe delle condanne e delle scomuniche: la marchesa morì in Cremona avvelenata, così dubitarono i contemporanei, nel 1539 (8): il conte finì la lunga vita avventurosa in Udine — 1552 — governatore della terra friulana (9).

La rotella, in marmo bianco, ha ottantacinque centimetri di diametro: sovrasta il secondo ingresso della rocca, quello che immette al cortile interno.

Il piccolo fregio che gira attorno, dove il nodo si alterna alla conchiglia, è bellissimo nella sua semplicità: ha sapore quasi robbiesco.

Le lettere che fiancheggiano gli stemmi, dicono:

COMES LUDOVICUS RANGONIUS
BARBARA PALAVICINIA MARCHIONISSA.

ARTURO PETTORELLI.

Piacenza, 30 gennaio 1906.

(4) *Libro secondo de le lettere di M. Pietro Aretino.* In Parigi, appresso Matteo il Maestro, nella Strada di S. Giacomo, a la insegna de i quattro Elementi, MDCIX: pag. 248.

(5) *Cantilena pro potenti. d. Petro Maria Rubeo Berceti comite magnifico,* etc.., versi di Gherardo Rustici piacentino, 1463: codice membranaceo nella R. Biblioteca di Parma.

(6) Novella C del Boccaccio. Alludo ai dipinti esistenti già in una stanza del castello, trasportati su tela e venduti nel 1898.

(7) (8) Litta, *Famiglie celebri italiane:* Pallavicino, Tav. XXVI.

(9) Litta, op. cit.: Rangoni, Tav. VI.

★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★

NECROLOGIO.

Il comm. **M. T. GERSPACH,** già Direttore della Manifattura degli Arazzi (Gobelins) in Francia, è morto di recente a Firenze, dove risiedeva da una dozzina d'anni. Appassionato e coscienzioso cultore dell'arte nostra egli scriveva in parecchie riviste, ed anche la *Rassegna d'Arte* pubblicò nello scorso anno il frutto delle sue ricerche nell'Appennino toscano in un articolo sulle opere dei Della Robbia, che pur troppo non avrà continuazione. A noi giunse dolorosa la notizia della sua morte, la quale ci priva della sua apprezzata collaborazione.

Una " Annunciazione „
di Benvenuto di Giovanni

Fra le piccole città nel territorio a mezzogiorno di Siena, parecchie posseggono uno o più esemplari della deliziosa arte locale, un legno scolpito, una statua, una tavola donata nei secoli scorsi alla parrocchia o al convento, come un voto o come una semplice offerta. Di simili oggetti alcuni sono ben custoditi e fatti segno di speciale riverenza, mentre altri giacciono negletti e quasi trascurati. È appunto un dipinto appartenente a quest'ultima categoria che noi qui riproduciamo: una deliziosa *Annunciazione,* su tavola, di Benvenuto di Giovanni, della quale

Annunciazione - Benvenuto di Giovanni - *Galleria nel Palazzo dei Priori - Volterra.*
Fot. Alinari.

però fortunatamente i tristi giorni sembrano ormai passati, dacchè venne appesa in alto, al riparo da ogni ingiuria, nel coro della chiesa conventuale di S. Bernardino a Sinalunga.

Dipinta con cura da un artista sempre coscienzioso, questa tavola sembra per la prima volta rappresentare il desiderio di Benvenuto di sovrapporre alla sua primitiva maniera senese uno stile in cui traspaiono le nuove aspirazioni della prossima rinascenza. A provare tale asserto basterà confrontare questo lavoro con un altro di epoca un po' più antica, recante lo stesso soggetto, in Volterra. In quest'ultimo vediamo personificati gli ideali più spiccati dell'arte senese, ideali che naturalmente non si estendevano al di là dei primi anni del XV secolo; troviamo tipi intensamente idealizzati, delicatezza, grazia e sentimento armonioso; inoltre la composizione risalta sul fondo dorato che, unito al colorito brillante e lucido come smalto, ci dà il caratteristico dipinto senese, un insieme della più grande semplicità, eppure di suprema finitezza e

di artistico valore. La tavola di Sinalunga, eseguita nel 1470, quattr'anni dopo quella di Volterra, palesa un cambiamento ben distinto, dovuto all'infiltrazione dello spirito umanista del Rinascimento; la Vergine è pur sempre ieratica sul suo trono ed il gruppo del P. E. col Cherubino quasi convenzionale, come nelle prime pitture, ma la differenza appare nei particolari, i quali ci rivelano che il dipinto non è più la rappresentazione di una idea astratta tradotta in bellezza astratta di linea e di tipo, ma bensì l'*Annunciazione*, resa in modo realistico nell'insieme e nei particolari. Questi non peccano di monotonia: noi vediamo un bel palazzo splendente di bianco e di rosa, una terrazza dai marmi colorati, un vago e verde giardino con un pozzo di fresca acqua, e dietro al recinto i monti arsicci si confondono coll'orizzonte verdastro. Persino la cameretta che si intravvede è resa con deliziosa cura: ricchi broccati coprono le pareti, e una coperta rossa e un libro pure rosso ravvivano, colla loro nota accesa, la semplicità del letto e della tavola di legno. E tutta questa ricchezza di vaghi colori non serve che a formare lo sfondo alle deliziose figure: la Madonna, dall'apparenza così umana, è vestita di un mantello verde scuro e di una tunica rosso-opaco che si stacca sopra un sontuoso broccato: dinnanzi a lei s'inginocchia l'Angelo divino a recare il fatidico messaggio tenendo in mano un ramo d'ulivo; esso porta una veste bianca come il marmo delle pareti, trattenuta da striscie roseo-dorate, mentre le ali iridescenti come una conchiglia e il cerchio d'oro che ne stringe le chiome completano questa apparizione di insorpassata bellezza.

Madonna del Popolo - Benvenuto di Giovanni - *Monte de' Paschi* - *Siena.*

Benvenuto ci ha dato così un dipinto affascinante e tale che meglio egli non avrebbe potuto fare: se il soffio delle nuove idee abbia accresciuto il valore estetico dell'arte sua, è un'altra questione.

Tutto il fecondo vigore di Benvenuto si concentra nel periodo fra l'Annunciazione di Sinalunga e l'austera rappresentazione del Cristo glorificato, ascendente al cielo (1), alla quale l'ispirazione verso un sempre maggior naturalismo aveva condotto l'artista, poichè la più gran parte delle opere posteriori altro non sono se non semplici gruppi di vacue figure. Tale, una seconda tavola a Sinalunga, nella chiesa di S. Lucia, che reca la Madonna in trono fra S. Sebastiano e un vescovo, e porta, colla firma, la data 1509. Di sotto sta una predella con santi, il Cristo morto e due angeli. Il dipinto, duro e opaco, rammenta l'opera del figlio e discepolo di Benvenuto, Girolamo, la cui mano si rintraccia così di frequente in questi ultimi lavori. Lo si può confrontare con una pittura che trovasi sopra un altare della chiesa di Santa Flora nel vicino villaggio di Torrita, essa pure firmata e datata (1497). La Vergine siede qui sopra un trono marmoreo nello stile della rinascenza: le stanno accanto S. Giovanni e S. Andrea, di sopra il Padre Eterno. I bei santi e la piacente Madonna rendono però quest'opera interessante e simpatica.

Nella chiesa della Madonna della Neve in Sinalunga avvi un'altra tavoletta dei primi anni di Benvenuto, una libera imitazione di un dipinto sacro bizantino, una mezza figura della Vergine col Bambino che le mette il braccio intorno al collo. Finalmente, un quinto esemplare dell'attività del nostro artista lo si può vedere in un simpatico dipinto della Madonna col Putto nel monastero francescano che sovrasta alla piccola città di Cetona.

Nè sarebbe equo di dimenticare, in una notizia di questo genere, un poco noto lavoro di Benvenuto che trovasi nella sua città nativa: voglio alludere al bellissimo affresco della Madonna della Misericordia dipinto nel 1481 e che adorna, tuttora salvo da ogni ingiuria, una camera al piano superiore del Monte dei Paschi a Siena.

LUCY OLCOTT.

(1) Dipinto nel 1491 e ora nell'Accademia di Belle Arti in Siena.

Opere di Vincenzo Pagani
nella Pinacoteca di Brera

È nota la spietata spogliazione fatta nel 1811 all'Italia Centrale e specialmente alle Marche, per ordine del Governo provvisorio, delle migliori pitture che si trova-

Incoronazione della Vergine
S. Genesio (?), S. Gio. Evangelista, S. Bonaventura, S. Orsola - Vincenzo Pagani. *Pinacoteca di Brera a Milano, dalla chiesa dei MM. Osservanti di Ripatransone.*

vano nelle chiese dei soppressi Ordini Religiosi, per essere spedite a Milano ad arricchire la Galleria Imperiale, da poco istituita per decreto dello stesso Napoleone. In detto anno furono inviati nelle Marche i Commissari Antonio Boccolari, dell'Accademia di Belle Arti di Modena, e Giuseppe Santi, i quali fecero il loro giro di requisizione nei tre dipartimenti del Metauro, del Musone e del Tronto, rilasciando ricevuta dei quadri alle autorità dei singoli luoghi da dove essi li asportavano.

La preda spedita a Milano fu così abbondante, che riuscì impossibile trovar posto per tutti i dipinti nelle sale della Galleria, talchè si venne alla decisione di distribuirne in deposito molti, specialmente dei più ingombranti, a quelle chiese povere di Milano e della Lombardia che ne avessero fatta richiesta: il che non tornò, purtroppo, a vantaggio della loro conservazione.

Contro una tale dispersione ed un tale abbandono fu primo l'Anselmi, nel 1892, a levare alta la voce con una serie di vibrati articoli pubblicati nell'*Archivio storico dell'Arte* e nella sua *Nuova Rivista Misena*. Egli reclamava che dette opere venissero al più presto ritirate e a tal uopo sollevò un'agitazione in tutti Comuni interessati delle Marche, che finì per determinare gl'Ispettori degli scavi e monumenti ad avanzare un'istanza collettiva in questo senso al Ministro della P. I., allora Ferdinando Martini.

La proposta — non si crederebbe! — fruttò all'Anselmi acerbe critiche anche da parte di eminenti cultori di studi artistici. Gustavo Frizzoni rispondeva (*Arte e Storia*, Anno XI, N. 12, maggio 1892) che « all'infuori di una tavola del Signorelli, gli altri quadri sono di men che mediocre fattura e ad ogni modo di scarsa importanza »; ed Alfredo Melani (*id. id.*, N. 13) che « l'Anselmi per troppo entusiasmo verso i quadri della sua regione perde il senso della misura » e che « una galleria non è un magazzino ». Noi oggi però possiamo meritatamente congratularci con l'Anselmi per la sua perseveranza nella lotta, che ha finito per dargli completa ragione: quelle tavole, osservate alla stregua di più moderni e illuminati criteri, sono state quasi tutte ricuperate.

Nel breve elenco che l'Anselmi aveva compilato di opere tolte alle chiese marchigiane, si parla di « una tavola di scuola crivelliana, figurante la Coronazione della Vergine, depositata nella chiesa di S. Lorenzo di Milano » e di « tre tavole dipinte a tempra con la Strage degli Innocenti, la Disputa al Tempio ed il Presepio, prove-

Incoronazione della Vergine
Sant'Antonio di Padova, San Gio. Battista, San Francesco, Santa Caterina
Vincenzo Pagani - *Chiesa di Santa Maria delle Grazie - Monte Prandone.*

(1) Il presente articolo fu scritto già da vari mesi, assai prima che uscisse il N. di febbraio u. s. dell'*Emporium*, dove Corrado Ricci, parlando dell'Esposizione Marchigiana di Macerata ha avuto occasione di richiamare questa tavola di Brera, rivendicandola anch'egli al Pagani.

nienti dalla chiesa dei Riformati di Ripatransone, le quali non si sa dove siano andate a terminare ». Ora abbiamo il piacere di annunciare che queste opere sono state ritirate nella Pinacoteca di Brera fin dal 1902 e noi per primi (1) ne abbiamo riconosciuto l'autore in Vincenzo Pagani da Monte Rubbiano. Esse occupano un posto non disonorevole nelle sale dedicate alla Scuola Marchigiana, le prime che figurino sotto tal nome nelle Pinacoteche d'Italia, di che dobbiamo saper grado a Corrado Ricci. Provengono tutte quattro dalla Chiesa dei MM. Osservanti, detta volgarmente della Maddalena, di Ripatransone, da dove appunto le tolse il Boccolari nel suo predetto viaggio.

La tavola della *Incoronazione della Vergine*, che avevamo altre volte ammirato a Brera (al N. 498), senza riuscire a darle una conveniente attribuzione, ci si rivelò ultimamente per opera certa del Pagani, dopo aver un po' più approfonditi gli studi sulla pittura marchigiana dei secoli XV e XVI, con una particolare preferenza alla multiforme attività del maestro monterubbianese; e soprattutto dopo aver potuto rivendicare al suo nome una tavola consimile, esistente nella Chiesa di S. Maria delle Grazie in Monte Prandone, della quale il Calzini poco prima aveva parlato con lode (2), attribuendola però alla solita scuola crivellesca e probabilmente a Vittorio Crivelli.

Si tratta di due tavole centinate, delle dimensioni 2,47 × 1,82 quella di M. Prandone, e 2,50 × 1,65 quella di Brera. Messe a raffronto, risultano all'evidenza per fattura dello stesso pennello, anzi nella parte superiore, divisa per mezzo di un attico a foggia di lunetta, sono si può dire identiche.

Sull'attico, ricoperto da un tappeto verde, sono assisi la Vergine, a capo chino e mani giunte, e il Redentore, il quale sorregge colla sinistra lo scettro e colla destra le pone sul capo l'aurea corona. Otto piccole figure di angeli contornano la mistica scena. Quello di essi che è nella sommità regge un nastro che porta scritto un motto biblico; degli altri, uno adagia la corona sul capo alla Madonna, quattro suonano istrumenti musicali, e due in basso stan genuflessi in adorazione. Unica differenza apprezzabile è che mentre nella tavola di M. Prandone il nastro reca la scritta: EXPRESSA . SIGNO . CASTITATIS . CORONA . PULCHRITUDINIS, invece in quella proveniente da Ripatransone si legge: CORONAVIT . TE DOMINVS . CORONA . AVREA. Si potrebbe anche notare che il tappeto in quest'ultimo quadro è più breve e di color verde più chiaro. In entrambi l'oro è usato negli ornamenti delle ricche vesti con lodevole sobrietà.

In basso nel quadro di M. Prandone si veggono ritti in piedi in varie attitudini S. Antonio di Padova, S. Giovanni Battista, S. Francesco d'Assisi e S. Caterina V. e M.; in quello di Brera S. Genesio (2) S. Giovanni Evangelista, S. Bonaventura e S. Orsola. Il fondo, contrariamente alle abitudini del pittore, che preferiva il paesaggio, è a semplice architettura di stile cinquecentesco, con nicchie, cornici e pilastrini. Sul pavimento sono sparse alcune frutta, ciliege, pere, mele, un baccello di fava (1). I dipinti si raccomandano specialmente per larghezza di composizione, correttezza di disegno e scrupolosa finitezza di esecuzione. Le teste soprattutto meritano ampia lode: viva e veneranda quella di Giovanni Evangelista, originali e devote quelle dei due frati minori, il viso delle Sante soavissimo. L'intonazione appare alquanto scialba, forse perchè il tempo ha illanguidito i colori. La conservazione è buona per la tavola di Brera; non così per quella di M. Prandone, che è già tempestata di scrostature e mostra per il restante in più parti il colore cadente, tanto da reclamare un urgente restauro (2).

Abbiamo detto che il Calzini non ha guari ha attribuito quest'ultima tavola ad un artista crivellesco dello scorcio del sec. XV e meglio che ogni altro a Vittorio Crivelli. Oggi, dopo che essa ha figurato fra le numerose opere paganiane nella recente Esposizione di Macerata, dove il confronto rimuoveva ogni dubbio, non occorre che spendiamo parole per restituirla al pittore di Monte Rubbiano. Aggiungiamo soltanto che essa, come la gemella di Brera, devono ascriversi fra le sue opere giovanili, compiute intorno il 1520, quando il Pagani seguiva ancora le orme della scuola crivelliana (3) e non aveva sentito, od appena, l'influenza della scuola umbra e raffaellesca, che lo trassero alla sua seconda più nota maniera.

Anche le altre tre piccole tavole provenienti da Ripatransone, al presente, come si è detto, son conservate a Brera e portano i NN. 499-500-501. Esse sono dipinte per largo; hanno le dimensioni di 0,38 × 0,78 e rappresentano precisamente *l'adorazione dei Magi, la disputa di Gesù coi Dottori, la strage degli Innocenti.* La sicurezza del modellare, l'intonazione del colorito e qualche profilo di volto femminile ce le rivelano per opera del Pagani, benchè qui le figure ci appaiano troppo esili e snelle e sia alquanto trascurata l'esecuzione. È probabile che facessero parte di una predella, non però appartenente alla tavola grande su descritta, poichè le misure non corrispondono. Ma può anche darsi che fossero tavolette staccate, raffiguranti episodi della vita di Gesù, simili a quelle altre, dello stesso artista, che esistono rovinatissime nella sagrestia della Collegiata in Monte Rubbiano e che rappresentano *il tradimento di Giuda, l'incontro di Cristo colle Marie e la flagellazione alla colonna.*

Infine è nostra opinione che possa appartenere al Pagani anche l'altra tavola (N. 502 = 1,20 × 0,65) nella stessa Pinacoteca rappresentante, in un bel nudo, S. Sebastiano con fondo di paese. Ma questa è certamente di epoca posteriore e risente della scuola peruginesca.

LUIGI CENTANNI.

(1) Vedi: *Rassegna bibliografica dell'arte italiana,* Anno, VII N.N. 4-6. Ascoli-Piceno, Aprile Giugno 1904.

(2) E' voce che questa figura rappresentasse originariamente un altro Santo, e qualcuno vorrebbe anzi una Santa, e che sia stata ribattezzata per S. Genesio mediante modificazioni e ritocchi subiti durante la forzata permanenza nella chiesa di S. Lorenzo in Milano. A noi non pare invece che la pittura sia stata manomessa in alcun modo nelle sue parti essenziali: solo in basso fu fatta una breve e rozza aggiunta, riconoscibile da ogni profano, evidentemente per adattare il quadro al nuovo altare. Ed è in questa aggiunta, sotto la prima figura a sinistra che una qualche pia volontà fece dipingere un libro e una maschera per poter dare il nome di S. Genesio (che, come si sa, è patrono dei commedianti) al Santo Martire altrimenti indecifrabile. Così pure riteniamo il Santo Vescovo, mostratoci nella targa per S. Benedetto, sia invece S. Bonaventura, Dottore della Chiesa, imperocchè porta nell'indice destro l'anello; tanto più poi se si considera che questo Santo non mancava di essere venerato in tutte le chiese francescane.

(1) Queste frutta sono quasi un contrassegno del pittore e si ritrovano nella gran maggioranza de' suoi dipinti: egli assai raramente apponeva nei quadri la propria firma, o la scriveva nei gradi, per lo più andati smarriti.

(2) La tavola di M. Prandone è oggi rinchiusa in una barocca cornice settecentesca. Ma nella chiesa si conserva ancora la cornice originale, disegnata e dipinta dallo stesso Pagani, ed è quella che contorna l'altare del Crocifisso con ai piedi Maria e Giovanni piangenti, in tavole intagliate, anche queste riconosciute dall'Astolfi per opere del nostro artista. Nei due specchietti degli angoli superiori della cornice si veggono in mezze figure, assai deteriorate, a sinistra S. Giacomo della Marca giovinetto cui dal calice consacrato esce il serpe, e a destra S. Girolamo, vestito da Cardinale, che tiene in mano un tempietto con cupola.

(3) Infatti non si può negare che l'*Incoronazione* del Pagani abbia molta analogia col dipinto sullo stesso soggetto di Carlo Crivelli, fatto per i Francescani di Fabriano nel 1493, ed oggi anch'esso conservato a Brera, di cui è una delle gemme più fulgide.

Un artistico busto eneo ascrivibile al Bernini

nel Museo Poldi-Pezzoli.

Uno degli acquisti di maggior conto del Museo Poldi-Pezzoli fu quello stato fatto nel 1894, sotto la gerenza del direttore comm. Giuseppe Bertini, del bel busto di bronzo che vedesi oggidì collocato nella terza sala con balcone, e segnato col N. 367, delle dimensioni di circa 60 centimetri d'altezza.

È l'effigie di un uomo della apparente età di 50 anni all'incirca, pressochè interamente calvo e con lievi baffi sul labbro superiore ed esile barbetta al terminar del mento. L'ampia fronte solcata da rughe longitudinali, il largo ed armonico taglio dei sopraccigli, il naso pronunciato e lievemente aquilino e infine le varie e ben studiate prominenze degli zigomi colle relative infossature mascellari, dànno a questa testa, modellata colla perizia di un grande artista, l'evidenza in tutto di un ritratto tolto dal vero.

Aggiungasi che dalla nobiltà generale dei tratti del viso e dall'espressione penetrante ed arguta di quella fisonomia si comprende tosto di essere dinanzi a ritratto di persona cospicua per natali ed educazione, e piuttosto che di un ecclesiastico, come parrebbe dalla zimarra sparata alle spalle e con largo bavero rivoltato, giudicherebbesi quella l'effigie di un fine diplomatico, quantunque i lineamenti generali ricordino assai quelli di San Carlo Borromeo.

Sotto il rispetto tecnico, vi sono in quel busto, oltre alla mirabile pàtina datagli dal tempo, finezze di primo ordine nella condotta del lavoro, senza ripetere quanto già si disse sull'eccellenza somma di quella testa, che è veramente viva e parlante. Gli occhi, la bocca, le orecchie, appaiono modellate maestrevolmente e nulla è sfuggito all'artista di quanto dava per sè a quella figura un carattere eminentemente artistico.

In alcune parti si direbbe scorgasi ancora l'ultimo tocco della stecca o del pollice dotto dello scultore, mentre poi talune sprezzature qua e là nel collare e nella mantellina accrescono la morbidezza e la plasticità delle parti di nudo; se infine il busto, per tanta naturalezza d'insieme e perfezione dei particolari, ricorda in tutto l'opera di quel grande caposcuola del XVII secolo che fu il Bernini, v'è però in esso qualcosa che lo rende ancor più pregevole e cioè l'assenza assoluta d'ogni studiata ricercatezza e l'influsso tuttora manifesto e preponderante anzi dell'arte impareggiabile del XVI, cosicchè, ove pur si riconosca in quel lavoro la mano di quell'insigne scultore, fa duopo ravvisare in esso un'opera dei suoi anni giovanili, in cui non è ancora eccedente quella sbrigliatezza di concezione ed artificiosità di tecnica che rende censurabili talune delle sue sculture dell'ultima maniera.

Ma, in qual modo un'opera così manifesta del Bernini ed anzi un vero capolavoro dello stile suo di giovinezza potè passare fin qui inosservata, e vi sono fondati motivi per sostenere quell'attribuzione? Ed è quanto ci sforzeremo di dimostrare qui appresso.

Premettasi intanto che nè la Direzione del Museo, nè alcun studioso mise fin qui innanzi quel postulato, perchè mancavano precise notizie storiche intorno al prezioso acquisto, e benchè da informazioni fatte assumere dallo stesso Comm. Bertini che, va detto a sua lode, riconosceva quel busto d'egregia fattura e degno veramente dello scalpello del Bernini, si sapesse da tempo che quel simulacro proveniva da una nicchia posta al sommo della patrizia casa dei Volpi in Como, ora palazzo dei Tribunali, non erasi mai bene assodato se raffigurasse quel busto il più celebre di quella stirpe e cioè il Vescovo di Como Giov. Antonio Volpi, morto nel 1588, oppure altri di quella stirpe e presumibilmente l'Ulpiano Volpi, insigne prelato egli pure morto solo nel 1629, e che soggiornò a lungo in Roma.

Recenti constatazioni in Como presso l'antiquario Duvia, che cedette quel busto al Museo Poldi-Pezzoli nel 1894 e possedeva qualche anno fa altri due busti marmorei coll'effigie marmorea e le scritte relative in basso (1) del vescovo Giovan Antonio Volpi, e di un Giovan Pietro Volpi, nipote dell'Ulpiano e a lui successo nel vescovado di Novara ove moriva nel 1634, non lasciano più alcun dubbio al riguardo, e nel ritratto eneo del Museo Poldi-Pezzoli fa duopo riconoscere effigiato l'Ulpiano Volpi, rispondendo in tutto la caratteristica sua testa al ritratto ad olio quale arcivescovo di Chieti, che conservasi tuttora a Como dal Duvia, insieme al ritratto del vescovo Gian Antonio, dal viso regolare e di belle fattezze con barba intera ed acuminata quale vedesi anche nella serie dei ritratti di vescovi comensi del 1575, nel palazzo vescovile di quella città, stata iniziata d'ordine suo in detto anno.

I busti dei tre indicati personaggi della famiglia Volpi di Como, vedevansi anni or sono in tre nicchie, di cui scorgonsi tuttora le tracce nei giorni piovosi al disopra delle finestre del primo piano e, il ritratto dell'Ulpiano Volpi, l'unico in bronzo e collo stemma agalmonico della famiglia nel piedestallo, occupava il posto di mezzo fra i due ritratti marmorei succitati.

Cio dà chiaramente a divedere che è l'Ulpiano stesso che fece innalzare quell'imponente fabbricato, da quanto consta negli ultimi anni di sua vita fra il 1625 e il 1629, e narrasi che l'erezione sua al posto dell'antica abitazione

(1) Le scritte sono le seguenti sui rispettivi pilastrini:

JOANNES ANTONIUS ULPIUS EPISCOPUS COMENSIS.

JO. PETRUS VULPIUS EPUS. NOV. ARIENS.S. 1624.

Il sostegno del busto eneo dell'Ulpiano Volpi non era di marmo ma di legno, e andò consunto dal tempo e sperperato. Esso portava dipinto lo stemma dei Volpi. Gli altri due busti sono ora posseduti alla Villa del Pizzo presso Cernobbio dal signor avv. comm. Volpi.

dei Volpi, che pare fosse bassa ed angusta, sia stata occasionata dalla celia mossagli da un prelato che l'accompagnava in una delle sue missioni a Filippo III e veniva da lui ospitato, che cioè rassembrasse quell'umile casa alla tana della volpe.

Che l'Ulpiano Volpi fosse persona ragguardevole oltremodo, di modi distinti e di alta coltura riferiscono gli autori del tempo suo e nel volume edito per illustrare la libreria dei Volpi e la tipografia Cominiana, è egli chiamato, a pag. 287, *vir litteratus et magni nominis.*

Il Rovelli, a pag. 276, Vol. II, della sua *Storia di Como* dice di lui che « nato ai 22 giugno del 1559 e laureato in età fresca, dopo di aver conseguito nel suo soggiorno in Roma gli elevati uffici di Referendario dell'una e dell'altra Segnatura e di Abbreviatore di Cancelleria, fu promosso all'arcivescovado di Chieti e fatto Vicario dell'arciprete di San Giovanni in Laterano, il cardinale Borghese, nel 1613 ».

Nell'anno 1619 ebbe l'Ulpiano Volpi altresì il vescovado di Novara, al quale nel 1622, per di lui rinuncia, fu poi assunto il Giovan Pietro Volpi più sopra citato, nipote suo, e canonico della cattedrale di Como, venuto a morte nel 1635, sei anni dopo il decesso dell'illustre suo zio.

Veniva da ultimo l'Ulpiano, durante il lungo suo soggiorno in Roma, onorato dalla Santa Sede di due legazioni a Filippo III re di Spagna ed a Cosimo II granduca di Toscana e di altre importanti cariche, e cioè di segretario della Congregazione dei Vescovi, di assistente alle Congregazioni delle Immunità e del Santo Ufficio, di segretario dei Brevi e di visitatore di Roma.

Era dunque l'Ulpiano Volpi persona di alto conto e di non comune coltura e tale ce lo raffigura per l'appunto lo stupendo busto di bronzo che di lui ci rimane nel Museo Poldi Pezzoli. L'ampia fronte, il naso aquilino, l'arco dei sopraccigli spazioso, con occhi alquanto infossati ma di sguardo penetrante, la bocca, il mento, tutti infine i particolari di quella bella testa da prelato e da diplomatico ad un tempo, rivelano il fedele ritratto di cospicuo personaggio di elevata intelligenza.

E poichè si tratta altresì nella di lui effigie enea di una vera e propria opera di getto, che ha per di più i contrassegni tutti quanti delle sculture di Lorenzo Bernini, qual meraviglia che, risiedendo l'Ulpiano Volpi in Roma ed insignito qual era di tante e sì onorifiche cariche presso la Corte pontificia, siagli quel pregevole ritratto stato apprestato dal Bernini stesso?

Nato questo insigne scultore nel 1598, sappiamo dai suoi biografi, fra cui meritevolissimo il compianto Fraschetti, che incominciò il Bernini di dieci anni a trattare lo scalpello, cosicchè già eseguiva statue e busti tra il 1610 e il 1615, esercitandosi più specialmente nel far ritratti con meravigliosa perizia fra cui, quasi fanciullo ancora, quello del Santoni a Santa Prassede.

E' in tal modo di quell'epoca il busto del cardinale Delfino a San Michele di Venezia, con pellegrina e colletto elegantissimi, e del 1621 l'altro in memoria del Bellarmino, illustre porporato della Compagnia di Gesù, morto in quell'anno in Roma. Anche in questo ritratto il volto, oltremodo significativo, ha quasi, al dir del Franchetti, la realtà di un'impronta mortuaria, e tutto vi è mirabilmente riprodotto, dalla carne adusta del viso al raso delicato della mantellina, dalle orecchie largamente modellate alle piegoline della veste sacerdotale.

Dati consimili si notavano pure nei tre ritratti eseguiti dal Bernini di Paolo V (Ludovisi) e può dirsi anzi che è in quei busti, di sì singolare evidenza, che traspare la maestria del Bernini non ancora guasta dal soverchio manierismo, benchè fosse quello il tempo in cui condusse a fine anche statue e gruppi di alto valore, quali il Davide, la Bonarelli, il Nettuno e Glauco, l'Apollo e Dafne, e poco dopo la Santa Bibiana e l'anima santa e l'anima dannata per San Giacomo degli Spagnuoli.

È anzi per quest'ultima chiesa che fece il Bernini il busto che, più d'ogni altro, s'avvicina per linee generali e per tecnica fattura a quello del Museo Poldi-Pezzoli più sopra descritto.

Vedesi oggidì quel busto ricoverato in una disadorna stanza attigua alla sagrestia di Santa Maria di Monserrato di Roma, dacchè andò venduta alla congregazione del Sacro Cuore francese l'antica chiesa di S. Giacomo poc'anzi menzionata, e rappresenta esso mons. Giacomo Montoya, in abito da Referendario dell'una e dell'altra Segnatura quale è designato nella lapide sottostante.

Quell'abito, consistente in una sopravveste di raso sparato ad entrambe le spalle e da cui esce nell'apertura del collo un largo colletto rivoltato, è intanto analogo in tutto a quello rappresentato con somma valentia nel busto dell'Ulpiano Volpi il quale, poco prima del Montoya, copriva in Roma l'ugual carica pontificia, cosicchè è pur questo un argomento non spregevole per attribuire allo stesso Bernini anche quel busto del Volpi.

E quest'ultimo, italiano di nascita, ricco di censo e favorito con speciali onori dal pontefice Paolo V (Borghese) che tenne la Cattedra di San Pietro negli anni dal 1605 al 1621 era, meglio ancora del Montoya, in grado di farsi eseguire dal giovane Bernini il proprio ritratto, che volle anzi effigiato nel costume istesso di Referendario papale in cui ci appare il simulacro del Montoya.

L'età poi approssimativa di 50 anni, che addimostra il ritratto berninesco del Volpi, coincide coll'epoca appunto in cui presumibilmente Lorenzo Bernini condusse a fine i suoi primi lavori in Milano dell'età di soli 15 o 16 anni, fra i quali annotava il Fraschetti il busto per l'appunto del Montoya, e vi può andar unito ora quello del Volpi.

Quest'ultimo, anche pel fascino speciale che ha il bronzo in lavori consimili, in confronto del marmo, gli è ancor superiore di merito, benchè il busto del Montoya abbia, al dir del Baldinucci, destato la meraviglia in quanti lo videro della Corte papale, e siasi il cardinale Maffeo Barberini, divenuto poi papa Urbano VIII, dilettato di qualificarlo come il Montoya pietrificato, spingendosi fino alla celia di chiamar ritratto il cardinale Montoya vivente, e il vero Montoya quello effigiato dal celeberrimo scultore.

Ma, lodi non minori meritava certo fra i suoi contemporanei anche il busto dell'Ulpiano Volpi, da quanto almeno possiamo giudicare fin d'ora dal ritratto ad olio

fino a noi pervenuto; e poichè l'attribuzione sua al Bernini risulta, da quanto esponemmo, pienamente giustificata, non solo per le circostanze testè messe in luce, ma più speciamente per l'eccellenza del lavoro scultorio, è su di esso che richiamiamo più specialmente l'attenzione degli intelligenti, pur in attesa che maggiori dati d'archivio diano a siffatta constatazione la piena sicurezza ed attendibilità.

Il riconquisto di una pregevole opera del Bernini riesce poi di speciale interesse e lustro per la città di Milano e pel tanto apprezzato Museo suo Poldi-Pezzoli, giacchè quantunque copioso sia il patrimonio artistico lasciato da quell'insuperato artista in Roma ed in altre città meridionali, scarso è desso invece nell'Alta Italia ed Lombardia, e l'opera egregia del suo scalpello nel busto in questione vale altresì a mettere in più chiara luce un personaggio comasco poco noto, ma di grande autorità e di egregie doti d'animo e di mente, quale fu l'arcivescovo di Chieti ed insigne funzionario papale, Ulpiano Volpi.

DIEGO SANT'AMBROGIO.

Per Villa Borghese

La *Rassegna d'Arte,* nel maggio del 1905, gettava « per la bellezza d'Italia » un grido di allarme e di protesta per gli attentati che sotto il velo della pubblica o privata utilità si stavano tramando contro i tesori che la natura benefica o il genio dei nostri padri hanno sparso per le terre d'Italia. Erano allora le cascate di Terni che si volevano costringere entro canali artificiali per trasformarle in cavalli di forza, era la verde e fragrante pineta di Ravenna colpita dalla scure, erano le mura di Lucca che si pensava di abbattere come se la bella cerchia arborata impedisse davvero alla vecchia città la vita e il naturale sviluppo. E la *R. d'A.*, prevedendo che a questi pretesti altri non tarderebbero ad aggiungersi per scusare nuovi atti di vandalismo concludeva « chi vi dice che domani per una causa patriottica o umanitaria gli uomini non si indurranno a spogliare la loro terra delle sue supreme bellezze? ».

Pianta della Villa Borghese.

Queste profetiche parole mi tornavano alla mente leggendo un bell'articolo di Diego Angeli, comparso or son pochi giorni nel *Giornale d'Italia*. In esso, il geniale scrittore ci dava il triste annuncio che, secondo una probabilità assai prossima alla certezza, il nuovo palazzo per l'Istituto internazionale di agricoltura sorgerebbe a Villa Borghese, e precisamente in uno dei siti più pittorici, presso la porta che dal Pincio prende il suo nome.

Ognuno sa come una delle caratteristiche più spiccate di Roma, che la rendeva diversa e superiore a tutte le altre città, erano le copiose fontane e gli ampi giardini che nei caldi meriggi delle più afose giornate davano tanta ombra e tanta frescura. Pur troppo gli uomini a cui furono affidate le sorti della Capitale del nuovo regno poco si preoccuparono di questo speciale segno di bellezza e parvero non avere altra mira fuorchè quella di sconvolgere l'antico, onde in breve i giardini entro le mura vennero devastati, abbattuti, per far posto alle mastodontiche costruzioni che tutti vedono, ma pochi certo ammirano. Per buona sorte finora la villa che il cardinale Scipione Borghese con principesca munificenza aveva fondato e che i suoi successori avevano ampliata, era miracolosamente scampata dalla mania distruggitrice. Noi rammentiamo come l'animo nostro esultasse quando il Governo propose e il Parlamento deliberò l'acquisto della Galleria e della Villa Borghese. Esultavamo, non solo perchè vedevamo allontanato per sempre il pericolo che i tesori d'arte rinchiusi nella palazzina del Vesanzio andassero dispersi, ma perchè vedevamo così serbata a Roma quella meravigliosa oasi di verdura di cui essa è giustamente fiera, come di un serto regale. Noi speravamo allora che lo Stato e il Comune, lieti di aver assicurato ai romani un luogo di delizie, avrebbero pur anco inteso il dovere di conservarlo intatto, incontaminato da ogni moderna manomissione. Perchè Villa Borghese coi suoi boschi e i suoi prati, coi lecci ombrosi e coi pini dalle gigantesche ombrelle, con quei viali dove chioccola l'acqua nelle vasche muscose delle fontane, forma un tutto così intimamente connesso che il romperne la perfetta armonia sarebbe un delitto di lesa bellezza. E chi non intende come una fabbrica nuova, che non avrebbe alcuna possibile corrispondenza nè di linee, nè di colore con l'ambiente, spezzerebbe per sempre l'incanto della villa! Basta gettare uno sguardo sopra la piantina che sta quà sopra, per vedere come il geniale ideatore seppe con molta misura disporre gli edifici i quali, salvo la palazzina, ricchissimo scrigno dei tesori che contiene, sono tutti motivi di decorazione agreste,

secondo il gusto del tempo. Ogni Italiano ha dunque il diritto, anzi il dovere, di protestare contro ciò che rovinerebbe non già un parco, quale anche la limitata fantasia dei nostri moderni architetti saprebbe ideare, ma una vera opera d'arte, una magnifica creazione del fantasioso secolo XVII.

Troppi errori si sono commessi a Roma nel volger di pochi lustri, troppe rovine si sono seminate e troppe cose belle deturpate, perchè non si abbiano a risparmiare le poche rimaste incolumi, pei diritti sacrosanti della Bellezza e pel buon nome d'Italia. Sì pel buon nome d'Italia, perchè proprio ora le Nazioni che ci precedono sulla via del progresso, giustamente preoccupate dei danni che l'industrialismo sta per arrecare alla natura, studiano ogni modo per impedirli e così nel Belgio si fonda la *Società Nazionale per la protezione dei paesaggi* e nella vicina Francia si propone al Senato un disegno di legge che ha lo stesso fine, la tutela dei luoghi pittorici.

Seguiamo dunque questi esempi se non vogliamo si dica che gli italiani sono indegni di possedere i tesori ereditati dagli avi ed hanno smarrito quel buon gusto e quel senso finissimo dell'armonia che li fece già maestri agli altri popoli. In Roma, entro le mura o fuori, non mancano certamente luoghi dove l'Istituto, dovuto alla nobile iniziativa del nostro Sovrano, potrà sorgere più libero, più conforme a quanto gli starà intorno e quindi più bello che non entro Villa Borghese.

GUIDO CAGNOLA.

Bibliografia

= *Italienische Forschungen herausgegeben vom Kunfthistorischen Institut in Florenz.* I. Berlin, B. Cassirer.

Il primo volume dell'Istituto Germanico per la Storia dell'Arte, fondatosi a Firenze con grandiosità d'intenti, con biblioteca e riproduzioni numerosissime di opere d'arte a disposizione degli studiosi, diretto dal prof. dr. Enrico Brockaus, ben noto per notevoli pubblicazioni sull'arte italiana, è uscito con veste splendida e veramente imponente di mole ed esuberante di nuovo materiale, frutto di ricerche storiche e critiche. Questo volume, al quale altri faranno seguito periodicamente, comprende uno studio del dott. **Alfredo Doren** intorno alla *statua di S. Matteo in Or San Michele* cui segue la pubblicazione integrale del libro di amministrazione, così ricco di note riguardanti l'arte, detto *libro del pilastro d'or San Michele.* Segue una lunga monografia di **Francesco Malaguzzi Valeri,** *I Solari architetti e scultori lombardi del XV secolo,* che rifà la storia dell'ambiente, della vita, delle opere di Giovanni Solari, che lavorò nei fortilizi lombardi, di Guiniforte architetto di buona parte della Certosa di Pavia, dell'Ospedale Maggiore e delle chiese di S. Maria delle Grazie, di S. Pietro in Gessate, di S. Maria della Pace, del distrutto portico dei Figini in Milano con molti dati nuovi particolarmente per la storia della costruzione dell'Ospedale Maggiore, del quale la parte ideata dal Filarete viene limitata a meno di quanto non si credesse. Il capitolo successivo parla di Pietro Solari, di cui spesso si confusero dai vecchi scrittori le opere con quelle di Guiniforte e che l'A. crede architetto della chiesa dell'Incoronata, della cappella Borromeo in S. Maria Podone, e di edifici minori che rivelano l'arte sua di transizione piena di originalità inventiva; egli architettò anche le mura e le torri di cinta del Kremlino di Mosca del quale, nella presente monografia, troviamo illustrazioni e riproduzioni di vecchie stampe che valgono a farci conoscere il grandioso edificio nel quale è ancora un ricordo del Castello di Milano.

L'ultimo capitolo è dedicato a Cristoforo Solari detto il *gobbo,* il valente architetto e scultore il quale legò il proprio nome alla chiesa di S. Maria presso S. Celso, alla cupola della chiesa della Passione, alle quali costruzioni il Malaguzzi Valeri avvicina, per farne autore lo stesso maestro, la antica casa Landriani in via Borgonuovo, e la chiesa di S. Maria della Fontana. Molte nuove notizie rischiarano l'opera del Solari come scultore: l'autore, dopo descritte le opere sicure sue — le statue di Beatrice d'Este e di Lodovico il Moro nella Certosa di Pavia, l'Adamo, l'Eva e il Cristo alla colonna nel Duomo di Milano — riproduce e illustra altre opere affini alla maniera del maestro, altre invece, togliendo dal novero delle autentiche. La monografia è corredata di molte illustrazioni, in gran parte nuove, di piante, di rilievi e di un albero geneologico della famiglia Solari.

Uno studio di molto interesse del compianto **Gustavo Ludwig** sugli oggetti d'arte decorativa della *toilette* femminile a Venezia nel Rinascimento — corredato di richiami notevoli di opere d'arte e con molti accenni documentati e inventari di utensili famigliari di importanza artistica — completa il ricchissimo volume. O.

= Abbiamo notato nel *Burlington Magazine* (Aprile) un articolo sullo scopo e sull'ordinamento dei Musei che, oltre a talune giustissime considerazioni sulle differenti categorie delle pubbliche raccolte, contiene parole così appropriate sulla necessità di conservare in paese le opere d'arte, che non possiamo a meno di citarle, tanto più che sembrano scritte per noi italiani. I forestieri lasciano in Inghilterra come in Italia ingentissime somme le quali ammontano annualmente a ben mezzo milione di franchi, e se non si può asserire che i Musei siano le sole attrattive che li attirano, si può però sostenere che valgono a richiamarli e a trattenerli a Londra, uno dei grandi centri di produzione e di commercio artistico. Così la Galleria Nazionale, il British Museum sono il nucleo della prosperità artistica di Bond Street, l'arteria elegante ove i negozianti di antichità hanno le loro botteghe. « Ogni centesimo, dice l'anonimo scrittore, che spendiamo per quelli aumenta la solidità della nostra posizione; ogni grande opera d'arte di cui ci priviamo la indebolisce, tanto più se passa a un Museo estero, perchè il rivale guadagna quanto perdiamo noi. La miglior politica commerciale, è dunque un ben inteso patriotismo, negli artisti, nei commercianti, e nei direttori delle pubbliche raccolte ». Se tali cose sono vere per Londra e l'Inghilterra, che ha tante altre fonti di ricchezza, quanto lo sono maggiormente per l'Italia, per la quale i tesori artistici, insieme alle bellezze naturali furono sempre il grande fattore di prosperità morale e materiale! Così non dovrebbero mai lasciarsi sfuggire alcuno di quei capolavori che usciti dai confini, non vi rientrano più, i Musei vigilati e diretti da persone in cui la prontezza di decisione è pari alla sicurezza di giudizio. Difatti oggigiorno la lotta per la conquista di un oggetto d'arte di sommo pregio è tanto accanita, e tanto temibile la concorrenza americana che ad evitare che quelli raggiungano prezzi non accessibili agli europei, conviene trattarli e comprarli prima ancora ch'essi appaiano sul mercato. Ma per ciò occorre che a direttori siano nominati personalità di indiscutibile autorità, estranei ad ogni influenza e che ad esse il Governo non solo fornisca i mezzi necessari, ma accordi quella libertà, quella indipendenza, senza di cui i più lodevoli sforzi saranno sempre frustrati. G. C.

= *Per la ricostruzione del Campanile di S. Marco e della Loggetta del Sansovino,* Venezia, 1906.

La Commissione tecnico-artistica, cui presiede l'arch. Moretti, presenta al sindaco di Venezia le deliberazioni e le proposte sue definitive circa alla ricostruzione del campanile che pel volere non dei Veneziani solo, ma degli italiani, deve risorgere dalle sue rovine più solido e più resistente di prima. E che così sarà, lo si capisce facilmente dalla breve relazione, la quale dimostra i difetti e i pericoli dell'antica costruzione, la leggerezza e la compattezza maggiore della futura: difatti dai calcoli risulta che il peso del nuovo campanile sarà inferiore a quello dell'antico di più di tre milioni di chilogrammi e nel sottosuolo su ogni cmq. graverà il carico massimo di kg. 4,30 invece di kg. 9,93. Di conseguenza, letto l'opuscolo non si può a meno di confidare che la nuova torre rilegata alla ricostrutta loggetta si innalzerà presso alla vetusta e gloriosa basilica sfidando impavida i secoli.

MENOTTI BASSANI & C. Editori — BATTISTA BIASSONI, *responsabile.*

La presente Rassegna è stampata su carta della Ditta AMBROGIO BINDA & C. di Milano

Bologna. — I cimelî della contessa Gozzadini.

Nelle sale del palazzo già Gozzadini, in via San Stefano, ov'erano rinchiuse la magnifica biblioteca, l'archivio e l'aplatere che ora, per donativo della defunta contessa Gozzadini, si trovano nella biblioteca comunale, si è tenuta l'asta pubblica di una ricchissima collezione di cimelî esistenti nel palazzo suddetto in città e nella villa di Ronzano, le quali proprietà passarono poi ai conti da Schio, in seguito alla transaziane della nota causa promossa da questi contro l'erede ragioniere Belvederi. I Da Schio, adunata ora tutta la suppellettile, eccettuati i ritratti di famiglia, ne hanno fatto la sub-asta, alla quale assisteva affollato pubblico di intelligenti, collezionisti, antiquarî, venuti appositamente da varie città; v'eran Corrado Ricci, Direttore delle Gallerie fiorentine, un incaricato di M.r Vanderbildt, Salomon di Parigi, Bernheimer di Monaco, Grassi, Pallotti Bellini di Firenze, il Cantoni di Milano, ed altri.

Fra le suppellettili v'eran tre ritratti delle sorelle Mancini, le « impure Mazarines », dovuti al Mignard, ben conservati e di fresco colore. Due frammenti di pannelli rappresentanti S. Domenico e S. Bernardino, vennero venduti al Vanderbildt per 1100 lire.

Una bellissima Madonna di pennello fiorentino ha raggiunto le lire 1150, mentre a 390 lire è stato venduto un piatto a sbalzo del secolo XVI. Due piccoli canterani Louis XV, furon venduti a L. 950; v'era da notare ancora un Crocifisso, con a destra un frate domenicano, ed a sinistra un giovane in ricco abito del XV secolo, dipinto da Orazio Jacobi nel 1442, come è scritto sulla tavola stessa; una *Incoronazione della Vergine,* con due figure, circondata da una moltitudine di piccoli angeli, sotto la quale è scritto *Simon pinxit hoc opus,* il noto Simone da Bologna, detto « dei Crocefissi » del quale parecchie opere sono sparse nelle chiese bolognesi: ed una grande tavola con la Beata Vergine con a destra S. Leonardo e San Giovanni Battista, a sinistra S. Antonio e San Cristoforo, una delle opere più notevoli di Pietro Lianori.

Appartenevano alla chiesa di Ronzano anche due vetri colorati circolari, citati dal padre Marchese nelle *Memorie degli artisti Domenicani* e da lui attribuiti al beato Giacomo da Ulma.

Gubbio. — Vandalismi e rovine.

Rileviamo dall'ottimo periodico *Augusta Perusia* che i palazzi Ducale e del Bargello di Gubbio versano in deplorevole condizioni, le quali non faranno che peggiorare, poichè colui a cui tocca di provvedere non se ne cura. Così fra Scheggia e Sassoferrato havvi un'antico cenobio dei S.S. Cristoforo e Emiliano forse anteriore al sec. XI mezzo rovinato, ed una chiesa annessa la quale contiene interessanti affreschi del sec. XIV; entrambi, come ben dice *frate Lupo* sono affidati alla tutela della divina provvidenza!

Padova. — Un dono al museo.

Il sig. Ch. Fairfax Murray di Londra ha regalato al nostro Museo un prezioso codice contenente gli statuti dei Medici di Padova, quelli dell'arte della lana e privilegi relativi all'arte stessa, con questa dedica:

« Mosso da antica affezione alla città di Padova e conoscendo che il proprio luogo di questi codici è nel Museo Civico padovano — a questo l'offro e quivi desidero sia conservato ».

Gioia-Tauro (Calabria). — Un antico vaso di terracotta.

Nel territorio di Gioia-Tauro, e precisamente nella contrada *Pietra,* mentre si eseguivano lavori di scavo, vicino alle sponde del Petrace, dove a giudizio dei più accreditati storiografi sorgeva un giorno Metaurio — città presso Tauriana, — si rinvenne un vaso di terracotta, di fattura originalissima ed elegante, da ricordare gli antichi modelli egizî.

Affermavano i vecchi tauresi, per tradizione, che dal Petrace (l'antico *Metauro)* venivano fuori spesso degli animali chiamati *munghi,* comunemente, i quali stavano anche delle ore all'aria libera, respirando e vivendo benissimo.

E poichè tra i *munghi* della tradizione vetusta ed il disegno del vaso scoperto, l'analogia è grande, si è indotti a ritenere ci si trovi dinanzi ad un esemplare d'un ordine animale somigliantissimo a quello dei *dipoi* — ordine affine agli anfibii — e propriamente dinanzi ad una specie, forse già estinta, che ricorda la *lepidosiren paradoxa,* esistente tuttavia, benchè in quantità molto scarsa.

Torgnano (Perugia). — Scoperta di una cassa artistica.

È stata scoperta nel comune di Torgnano una cassa del trecento di scuola Veneziana, che giaceva abbandonata perchè ritenuta senza valore. Alla cassa è stato attribuito un valore di circa 12.000 lire. Essa è di fattura pregevolissima e mostra un grande bassorilievo rappresentante un giudizio sotto i dogi.

Parigi. — Vendite.

Nello scorso mese di marzo fu pubblicato il catalogo della raccolta D. Schevitch, ricco di illustrazioni e preceduto da una dotta prefazione di E. Molinier, da servire per la vendita al pubblico incanto di quegli oggetti d'arte. Fra essi si trovavano alcuni dipinti italiani, una *S. Caterina* attribuita a Leonardo, un trittico a Cesare da Sesto e un *matrimonio mistico di S. Caterina* di Jacopo da Pontormo. Molte le terrecotte, le argenterie, molti gli avori, i bronzi, parecchi dei quali di fattura italiana.

Parigi. — Monete antiche all'asta.

All'Hotel Drouot v'è stata una vendita all'asta di monete greche e galliche.

Ecco i prezzi maggiori:

Una moneta d'argento di Siracusa, epoca di Gerone, rappresentante una testa di donna in mezzo a quattro delfini e, al rovescio, un uomo che conduce un carro, 3000 fr.

Un decagramma d'argento, con la testa di Proserpina e, al rovescio, una Vittoria che corona una quadriga, 1350 fr.

Londra. — Una grande collezione regalata allo Stato.

Da Firenze giunge la notizia che William Stibbert, colà morto, ha fatto generoso dono alla nazione inglese della sua ricchissima raccolta di quadri, armi e libri per un valore di sette milioni, e inoltre ha lasciato un reddito annuo di 800.000 lire per mantenerli.

Qualora il governo inglese lo rifiutasse, il lascito passerà alla città di Firenze la quale dovrà raccogliere i quadri, le armi ed i libri in un museo speciale.

Londra. — Collezione di tesori artistici.

Il *Daily News* annunzia che la collezione di tesori artistici del fu conte di Miltown, valutata a 2.500.000 franchi, sarà trasferita alla Galleria Nazionale di Dublino.

Londra. — Vendite all'asta.

Ecco un elenco di importanti opere d'arte vendute all'asta.

Ritratti di Maria Antonietta e della Principessa di Lamballe, di Mesmer e Cupit, 120 sterline — Ritratto di Lady Hamilton, di Mrs. Mee, 110 — *Una dama,* di Reynolds, 1520 — *La viscontessa di Tracy,* di Gainsborough, 6000 — Mrs. Olivier col figlio, di Romney 1250 — Ritratto di Eleonora di Toledo moglie di Cosimo dei Medici, col figlio, opera attribuita al Bronzino, ma in tutto diversa dal ritratto della Galleria degli Uffizi, 651 — *Madonna* del Perugino (?) 115 — *Madonna, Bambino e Santi,* attribuito al Mantegna, (?) 141.

Pietroburgo. — Una tabacchiera miniata.

Il Granduca Nicola Mickhailovich ha pagato un prezzo favoloso per una tabacchiera con una miniatura del principe Komakine, assai noto fra i grandi amatori di antichità.

Il Granduca possiede una delle più belle collezioni di miniature e dà in generale la preferenza a quelle che rappresentano l'Imperatore Alessandro I nelle differenti epoche della sua vita.

Leyda. — Un nuovo Rembrandt.

Il *Bulletin de l'Art* reca che in Frisia fu scoperto dal dottor Brédius un dipinto di Rembrandt sinora ignoto che rappresenta la moglie del pittore, Saskia, riccamente vestita di broccato e seduta. Il quadro comparirà nella Esposizione di artisti di Leyda del XVII secolo, che si aprirà in quella città nel prossimo giugno, in occasione del 300° anniversario della nascita di Rembrandt.

Madrid. — Doni al museo.

Apprendiamo dal *Bullettin de l'Art* che la duchessa di Villahermosa lasciò, oltre al ritratto di Don Diego de Corral del Velasquez, una serie di arazzi riproducenti le *scene della vita degli Apostoli* di Raffaello (Vaticano) eseguiti verso il 1620 dall'artista Juan Raes di Bruxelles, prima che Giacomo I avesse fatti trasportare in Inghilterra i famosi cartoni.

PREMIATO STABILIMENTO LEGATORIA

TORRIANI & C. SUCCESSI A **NATALE BRUSA**

4, Via Bossi - MILANO - Via Bossi, 4

LEGATURE D'OGNI GENERE DI PREMIO E REGALO, ARTISTICHE E COMMERCIALI

LEGATURE PER LIBRERIE, D'USO PRIVATO E SCOLASTICO

Album per Fotografie e Cartoline — Scatole e Cartelle per Uffici e Amministrazioni.

Alberto Grubicy

GALLERIA d'ARTE MODERNA

MILANO

Piazza Castello ✓ ✓ Largo Cairoli, 2

La Galleria

ALBERTO GRUBICY

è anche editrice delle opere degli artisti di cui possiede gli originali e vende quindi le riproduzioni in fotografia, fotoincisione ed acqueforti delle opere di:

G. SEGANTINI e dei figli Gottardo e Mario
di **GAETANO PREVIATI - TRANQUILLO CREMONA**
CARLO FORNARA - A. TOMINETTI
CESARE MAGGI - ADOLFO MAGRINI

IMITAZIONE GOBELINS

Stampe a Colori ad Olio Inalterabili

su Tele Panama - Tessuto Arazzo

Madonna col bambino, del Murillo	70×100	tela panama	L. 10,—
Mater purissima, di D. Morelli	60×100	» »	» 10,—
» » »	60×100	in tess. arazzo	» 20,—
» » »	56×70	tela panama	» 6,—
Madonna degli Olivi - Barabino	40×70	» »	» 5,—
» del Rosario »	50×70	» »	» 5,—
Autoritratto Lebrun	50×70	» »	» 5,—
Giovane donna, del Giuliano	50×70	tela panama	L. 4,—
Giovinetta sorridente, del Vinci	50×70	» »	» 4,—
Ritratto di Carlo Marx	50×70	» »	» 6,—
Madonna della Guardia	50×70	» »	» 5,—
Ritratto di S. S. Pio X - Campi	50×70	» »	» 6,—
Madonna della Seggiola - Raffaello	50×50	» »	» 6,—

Dirigere commissioni e vaglia alla Ditta

MENOTTI BASSANI & C. - Milano, Via Castelfidardo 7-9.

Penna a Serbatoio Americana **IDEAL**

L. E. WATERMAN

la sola adatta a qualunque genere di scrittura e che soddisfa tutte le esigenze di ogni scrittore

Domandare in tutte le principali Cartolerie la penna WATERMAN IDEAL

SPECIALITA LAPIS **KOH-I-NOOR**, LA MIGLIOR MARCA DEL MONDO

L. & C. HARDTMUTH ✿ Via Bossi, 4 ✿ MILANO ✿ Concessionari per la Vendita in Italia.

Ch. Lorilleux & C.ia

MILANO

INCHIOSTRI DA STAMPA

"L'INDELEBILE"

NERO PER MARCARE BIANCHERIA

SIADOPERA CON TIMBRI O CON PENNE COMUNI DA SCRIVERE

C.M.L.

La presente Rassegna è stampata con Inchiostri della Casa CH. LORILLEUX & C.

Anno VI - N. 6 Milano: Giugno 1906

RASSEGNA D'ARTE

DIRETTA DA
GUIDO CAGNOLA E FRANCESCO MALAGUZZI-VALERI

Sommario:

OSVALD SIRÉN: Dipinti del Trecento in alcuni Musei tedeschi di provincia *(con dodici incisioni)*. — G. C.: A proposito di Villa Borghese. — C. DE FABRICZY: Vedute cinquecentistiche di alcuni monumenti milanesi *(con quattro incisioni)* — CARLO GAMBA: Lorenzo Leombruno *(con cinque incisioni) (continuazione e fine)*. — CORRADO RICCI: Luigi Alberto Gandini *(necrologio)*. — Bibliografia. — Cronaca.

Abbonamento annuo:

per Milano L. 10
nel Regno „ 12
per l'Estero „ 15

Direzione e Redazione
Via Cusani, 5
Amministrazione
Via Castelfidardo, 7
MILANO

EDITORI MENOTTI BASSANI & C. - MILANO
7-9 — Via Castelfidardo — 7-9

Un numero separato L. 1.25.
Un numero arretrato » 1.50.

Conto corrente colla Posta.

CRONACA

Roma. — I Musei Vaticani.

Alle notizie, date nei fascicoli precedenti sui lavori, a pro dell'arte che si stanno compiendo o si compiranno in Vaticano ne aggiungiamo altre.

L'estensione dei nuovi fabbricati sul lato estremo degli edifizi Vaticani e sul fianco di Belvedere, ha fatto sorgere l'idea di aprire un nuovo accesso ai Musei delle sculture ed alle altre molteplici collezioni di preziosi avanzi raccolti nelle dipendenze dei sacri palazzi.

Alla formazione di questo progetto non è stata estranea forse la edificazione dei nuovi fabbricati che sono destinati all'abitazione dei familiari, dei custodi, dei componenti in genere la Corte e l'amministrazione palatina.

L'avere sbarazzato l'interno del palazzo apostolico e gli edifizi minori addossati alle massiccie costruzioni Borgiane, di Alessandro VII, di Pio VI, dalle famiglie che di generazione in generazione vi stavano appollaiate, ha fatto probabilmente sorgere l'idea di dotare i musei di un accesso meno incomodo dell'attuale aperto da Papa Braschi (Pio VI) in cima dello stradone dell'antica Zecca. Questo adito impone un lungo percorso dalla piazza di S. Pietro, e riesce assai fastidioso specialmente nella stagione più calda.

L'aprire un nuovo ingresso sul bastione di Belvedere, che è, si può dire, il centro di tutto il vastissimo insieme delle varie raccolte, è un'idea assai geniale, e che tutti debbono desiderare di veder tradotta in atto.

Se poi, come corre voce, questo nuovo accesso assumerà forme di magnificenza e di grandiosità, sarà tanto meglio. I Papi hanno lasciato nel Vaticano orme di tali esempi, da Michelangelo e Sangallo sino alle barroccate del Marchionni nella Sagrestia della basilica, e alle fredde forme di Stern nel braccio nuovo, che non si concepirebbe una nuova opera ispirata a gretteria borghese.

Intanto l'alito della scienza moderna è penetrato anche nell'organismo direttivo dei musei: ognuna delle parti di essi hanno attualmente dei direttori speciali, che godono meritata stima in qualche ramo dell'archeologia e della critica storica o artistica. Gli studî nell'archivio e nella biblioteca sono da vari anni facilitati ai dotti d'ogni paese. Le collezioni si sono arricchite di importanti cimeli e monumenti, come gli ori del viterbese, l'archivio e la biblioteca Barberini, l'archivio di casa Borghese, ecc.

Bologna storico-artistica.

In una sala del Municipio di Bologna ebbe luogo la prima assemblea di quest'anno dei soci del Comitato per Bologna storico-artistica sotto la presidenza del comm. Tacconi.

Il vice-presidente conte Cavazza riferì lungamente sugli studi compiuti e sui restauri eseguiti e promossi dal Comitato nel 1905, ricordando il ben riuscito restauro della facciata della chiesa del Corpus Domini promosso dal Comitato che pure aveva raccolti i fondi necessari, e condotto e diretto poi dall'Ufficio Regionale pei monumenti; riferì inoltre sul lavoro di ripristino dell'antica casa Azzoguidi, ora Rubini, presso S. Nicolò degli Albari, e finalmente su quello importantissimo del palazzo di Re Enzo, ricordando come il restauro stesso, che non è che il principio d'altro ben maggiore che potrà farsi poi in seguito, per l'ottima riuscita e per la grande importanza storica dell'edificio, abbia richiamato non solo il gradimento dei bolognesi, ma l'attenzione delle persone colte in Italia ed anche all'estero e specialmente in Germania; del gradimento del Comune di Bologna è prova una lettera scritta al Comitato dall'on. Sindaco a nome di tutta la Giunta, della quale si diede lettura.

Il presidente comm. Tacconi ne prese occasione per esprimere al collega cav. Rubbiani tutta la riconoscenza del Comitato per l'opera che con alta intelligenza e con profondo studio generosamente presta alla istituzione. Alle parole del presidente si associò il comm. Dallolio che estese ancora il voto di plauso a tutta l'opera del Consiglio direttivo.

Il cav. Rubbiani ringraziando additò alla benemerenza del Comitato il signor Cesare Moruzzi per la cooperazione che presta gentilmente quale assistente del Comitato.

Dopo di che il vice-presidente Cavazza riferì che quanto prima si andranno a riprendere i lavori di restauro al tratto delle antiche mura della penultima cinta nella piazza del teatro Comunale; il quale lavoro fu sospeso essendo occorsa l'annuenza del Municipio all'atterramento del portico che ora minaccia rovina.

Aggiunse che presentemente si sta compiendo un importante restauro al palazzo Pallavicini-Fibbia, grandioso e bell'edificio del secolo XV in via Galliera, essendo piaciuto ai nobili proprietari di affidarne la direzione al Comitato; e finalmente partecipò che si sono testè intrapresi i lavori alla casa n. 13, parimenti in via Galliera, e pure costruzione del XV secolo, di proprietà dei signori Aria; i quali hanno cortesemente accolta la preghiera del Comitato disponendo pel restauro di quell'edificio, uno dei più eleganti, completi e caratteristici del tempo.

Terminate così le comunicazioni, fu data lettura del bilancio consuntivo del 1905 che fu approvato, votandosi un plauso ed un ringraziamento all'onor. Sindaco ed all'Amministrazione comunale che tanto validamente e generosamente assiste il Comitato nel suo intento di ridonare ai vecchi ed artistici edifici della città il loro caratteristico aspetto e pristino decoro.

Infine il comm. Dallolio volle notare la importanza del nuovo periodico, che tanto opportunamente a cura del Municipio e sotto la direzione del chiarissimo prof. Sorbelli si pubblica bimensilmente, intitolato l'*Archiginasio;* dove oltre ad utilissime notizie di bibliografia, si è intrapreso anche ad illustrare lo storico ed importantissimo monumento. Il prof. Gatti finalmente raccomandò allo studio del Comitato l'esecuzione di una pianta topografica della città, sopra lastra metallica, da conservarsi nel Palazzo municipale o nel Museo, affinchè non periscano le memorie delle diverse passate circoscrizioni della cinta di Bologna, di cui ora vanno man mano scomparendo molte tracce.

Rovigo. — Le chiese del Polesine.

L'architettura nella provincia di Rovigo si arricchirà di due belle opere d'arte: le nuove facciate del duomo di Rovigo e della cattedrale di Adria.

Il duomo di Rovigo, eretto nel 1696 sull'area di una chiesa preesistente fino dal X secolo, è un ampio e bello edificio nel quale si conservano due splendide tavole di Benvenuto Tisi da Garofolo rappresentanti San Pietro e San Paolo ed un grande dipinto sopra il coro che rappresenta S. Stefano, magnifica opera del pittore siciliano Tommaso Sciacca da Mazzara del Vallo, eseguita nel XVIII secolo.

La facciata di questa chiesa venne progettata dall'architetto conte Antonio Mazza di Ferrara; è di stile gotico-romanico ed i lavori verranno fra breve iniziati e condotti con sollecitudine.

La nuova facciata della cattedrale di Adria, i cui lavori sono già in corso, è in istile del Rinascimento e corrisponde in ogni sua parte alla costruzione interna del tempio; come tutte le opere di questo stile è policroma nella rivestitura dei marmi e nei fondi; è adorna di statue e bassorilievi. Autore del progetto è l'illustre prof. Vincenzo Rinaldo di Venezia che, valente in ogni stile, ha eseguito molte opere egregie specialmente nel Veneto, fu collaboratore dell'insigne architetto Giacomo Franco ed ora è professore nel R. Istituto di belle arti a Venezia.

Parigi. — Un album di disegni artistici.

In occasione dell'Esposizione del XVIII secolo, che si è aperta nella Biblioteca nazionale di Parigi, è stato donato un album di disegni originali di Isabey, rappresentanti egli stesso, sua moglie, i figli, i suoi principali allievi, Aubry, Hallier, e che contiene inoltre un ritratto di Hubert Robert.

Gand. — Una saggia misura.

La Commissione per la conservazione dei monumenti vuol chiedere ai proprietari delle case che fronteggiano la piazza Saint-Pharaïld di cedere alla Città e allo Stato, che posseggono insieme il diritto di servitù sulle facciate dei loro stabili il castello dei Conti affinchè detto castello si mantenga sempre nella bella cornice della architettura locale del secolo XVI.

RASSEGNA D'ARTE

ANNO VI. MILANO - Giugno 1906. N. 6.

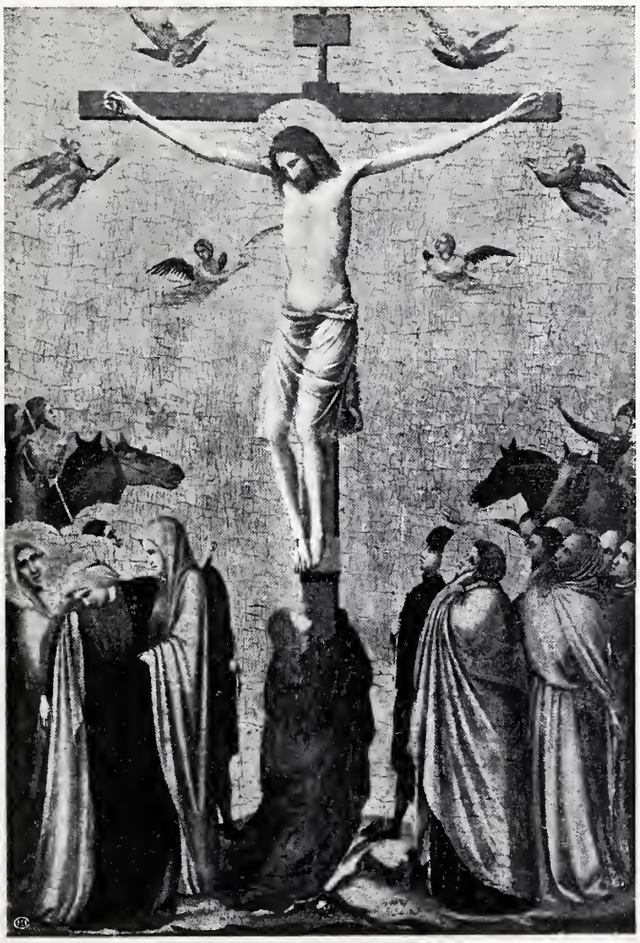
Dipinti del Trecento
in alcuni Musei tedeschi di provincia

L'INTERESSE per l'arte trecentesca pur troppo fu sinora così scarso che coloro i quali vogliono studiarla scientificamente si trovano anche oggi in un intrico di dubbii e di attribuzioni da cui non possono uscire senza aver prima accuratamente vagliato tutto il materiale. Anche lì dove la materia della storia dell'arte è ben ordinata e divisa, regna spesse volte l'arbitrio ed il capriccio per ciò che riguarda la determinazione dei dipinti del trecento. Onde accade che in parecchi musei tedeschi della provincia, dove in generale tutto quanto vi si trova è stato ben studiato e reso noto ai cultori dell'arte, sieno ancora pitture trecentesche rimaste pressochè ignote, specialmente perchè prive di attribuzioni o elencate sotto nomi che vi inducono in errore.

Nelle seguenti linee ci proponiamo di richiamare l'attenzione sopra i più importanti di tali quadri in alcune gallerie tedesche, ma dobbiamo, per mancanza di riproduzioni, limitarci ad un numero molto ristretto.

Il museo di *Strasburgo,* che conta poco più di una diecina d'anni di vita, si trasformò con sorprendente rapidità in uno dei più notevoli musei di provincia in Germania. Sembra che l'Impero Tedesco si sia imposto come un compito d'onore di dare una specie di compenso, coll'arte antica, alla città tanto danneggiata dalla guerra. In modo particolare la sezione Italiana di questa raccolta è molto ricca: non però numerose sono le pitture del trecento, ma fra di esse alcune hanno vero artistico pregio.

Anzitutto dobbiamo notare la piccola rappresentazione del *Cristo crocifisso* la quale, per il modo come è composta, si riattacca nei tratti principali alla piccola *Crocifissione* di Berlino, attribuita a Giotto; tuttavia, essendo meno ricca di figure, essa appare più monotona e più rigida di questa. I soldati armati di lance, che nel quadro berlinese formano uno sfondo molto decorativo, mancano totalmente qui: alla sinistra della croce vediamo le pie donne che sostengono Maria svenuta; a destra, il gruppo dei vecchi giudei e, prima di tutte, la figura piena di espressione di Giovanni, che piangendo preme contro la guancia le mani giunte. Le persone sono lunghe, sottili ed eleganti, il panneggiare piuttosto monotono, con lunghe pieghe parallele, ma nel complesso, la composizione è piena di dignità.



Crocifissione - Museo - Strasburgo.

Il dipinto di Berlino, come ognuno sa, viene attribuito a Giotto stesso, quello più semplice di Strasburgo, alla sua scuola; il dare queste opere al medesimo maestro sarebbe logico, perchè non havvi fra di esse una ben determinata differenza in qualità. Il quadro di Strasburgo fu però più ripulito, cosicchè le figure risultano ancora più sottili e meno corporee di quelle di Berlino. A noi sembra che nè l'una, nè l'altra di queste crocifissioni si possa ascrivere a Giotto poichè, sebbene questo maestro nei suoi primitivi lavori — come la piccola, finissima crocifissione nel Museo Cristiano della Biblioteca Vaticana (D. IX) (1) - non raggiunga ancora la plasticità di forme dei suoi più maturi affreschi, tuttavia non crediamo che egli abbia potuto cominciare con figurette così prive di struttura come quelle rappresentate nei quadri citati, che debbono certamente provenire da uno dei suoi primi discepoli.

Un piccolo altare portatile, nella raccolta di Strasburgo, è pure ascritto alla scuola di Giotto. Nel centro del trittico sta la Madonna seduta su un alto trono gotico, avendo ai due lati angioli e santi in tre file, così da dare

(1) Per i dipinti trecenteschi nel Museo Cristiano vedasi un nostro articolo nel prossimo fascicolo dell'*Arte*

qualche profondità alla scena. Sul davanti, presso i gradini del trono, stanno genuflessi i due donatori. Lo sportello di destra reca una Crocifissione con molte figure, mentre su quello di sinistra vediamo rappresentata in alto la nascita di Cristo e di sotto, i due santi Benedetto e Lodovico (?).

Il rapporto stilistico fra questo altarino ed il piccolo trittico di *Taddeo Gaddi*, firmato e datato, nel museo di Berlino, apparirà chiaramente ad ogni studioso. Ambedue questi dipinti appartengono a quel primo periodo dell'operosità del Gaddi in cui egli appare indipendente dal suo vecchio maestro Giotto, e forse il trittico di Strasburgo fu fatto poco prima di quello di Berlino datato 1334. Esso presenta uno speciale interesse perchè mostra in modo apparente l'influsso di Bernardo Daddi sopra Taddeo, il quale ebbe qui, più che nelle altre sue opere, il particolare intento di darci una composizione veramente decorativa. A tal proposito rammentiamo come un terzo trittico del medesimo genere si ritrovi nella collezione del marchese Bartolini-Salimbeni Vivai in Firenze. Probabilmente venne esc-

Santa Caterina e Sant'Agnese - Museo - Strasburgo.

Cristo coronato da spine - *Scuola Senese* - Museo - Strasburgo.

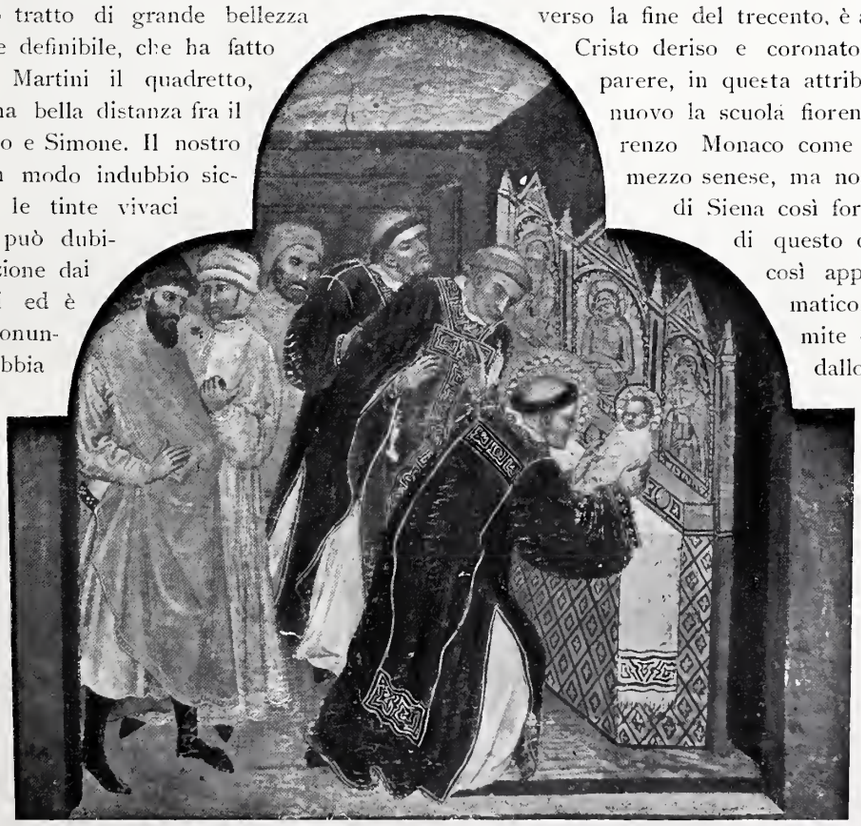
San Nicolò e San Benedetto - Giovanni Dal Ponte - Museo Kestner - Annover.

guito dopo quello di Berlino: riguardo alla composizione esso si distingue dagli altri due sopra tutto per ciò che reca nel mezzo la Crocifissione: la Madonna sta sullo sportello di destra ed ha sopra di sè il Battesimo di Cristo, mentre nello sportello di sinistra vedesi S. Francesco che riceve le stimmate e di sotto il risveglio di Drusiana per l'Evangelista Giovanni: tutto in tristissima condizione di deperimento. La raccolta di Strasburgo possiede un pezzo di straordinaria finezza e pregio artistico, nel piccolo frammento con due mezze figure di sante: Santa Caterina e Sant'Agnese. Le due graziose vergini si presentano quasi di faccia, le loro ampie e morbide forme rese con sottilissima modellatura; le vesti di un verde pallido e rosa disegnano i corpi mentre i manti scendono in pieghe diritte e lisce. I volti pieni ed ovali hanno tanta imponente bellezza da richiamare alla nostra mente i tipi femminili così poetici dell'arte senese nel secondo quarto del trecento: ed è appunto questo tratto di grande bellezza muliebre, difficilmente definibile, che ha fatto attribuire a Simone Martini il quadretto, per quanto vi sia una bella distanza fra il vero autore del dipinto e Simone. Il nostro maestro si rivela in modo indubbio siccome fiorentino per le tinte vivaci e chiare, ma non si può dubitare della sua derivazione dai grandi pittori senesi ed è anzi lo scolaro più pronunciato di questi che abbia mai vissuto in Firenze. Nell'Accademia di Firenze trovasi il suo capolavoro, la grande ancona da San Pancrazio, la quale dai diversi studiosi vien data con accordo quasi generale a Bernardo Daddi. Un confronto fra la Santa Caterina nella ancona dell'Accademia e le due Vergini di Strasburgo non lascia alcuna incertezza circa all'identità dell'artista, ma rimane pur sempre da decidere se questo fosse il vero Bernardo Daddi. Noi non lo crediamo, ma tale questione è troppo avviluppata perchè la si possa decidere qua; noi speriamo di ritornarci sopra in un prossimo lavoro sul problema di Bernardo Daddi.

Scene della vita di S. Francesco - Scuola Senese - Museo Kestner - Annover.

Il museo strasburghese possiede ancora il frammento di una predella che porta cinque busti di apostoli, parte visti di profilo e parte di tre quarti, trattati un po' sommariamente ma modellati, nelle teste, con un senso della plastica che trovasi solo nei veri maestri. Probabilmente questa tavola proviene dalla bottega di un pittore fiorentino circa il 1360. Fra gli artisti conosciuti il nostro pensiero corre per primo al cosidetto Maso, sebbene la maniera piuttosto rozza ci faccia sospettare che non si tratti di un lavoro della mano stessa del maestro.

A Lorenzo Monaco, capo della pittura fiorentina verso la fine del trecento, è ascritta una tavola con Cristo deriso e coronato di spine. A nostro parere, in questa attribuzione si confuse di nuovo la scuola fiorentina colla senese. Lorenzo Monaco come artista era di certo mezzo senese, ma non subì mai l'influenza di Siena così fortemente come l'autore di questo quadro e non fu mai così appassionatamente drammatico. Il suo sentimento mite e lirico lo tratteneva dallo scegliere soggetti tratti dalla storia della Passione. Del resto dalla rappresentazione stessa appare che il dipinto non potè esser fatto se non dopo la morte di Lorenzo (cioè dopo il 1425). E così a chi contempla l'originale, il colorito chiarissimo e le tinte rosee ricordano già le tavolozze di Sano di Pietro, onde possiamo con



Scene della vita di S. Francesco - Scuola Senese - Museo Kestner - Annover.

cludere con molta probabilità di avere dinnanzi a noi l'opera di un artista senese provinciale intorno alla metà del XV secolo.

***

A Francoforte, nello *Städelsche Institut,* che possiede tante perle della Rinascenza italiana, l'arte trecentesca è scarsamente rappresentata. Fra i dipinti dei primitivi colà esposti è importante anzitutto la grande Madonna (n. 3 H) attribuita a un maestro toscano e, secondo noi, di *Giovanni dal Ponte.* Se questo battesimo non sarà accolto senza obbiezioni da ogni conoscitore, ciò si deve al quasi totale restauro del dipinto, per cui la Vergine rimase alquanto danneggiata; ma il Putto che siede sulle ginocchia della madre con un uccello nella mano dritta, come pure gli angioli inginocchiati sul davanti, appartengono a quella razza di caratteristici e rudi putti nasuti che Giovanni aveva prodotto come una bastarda creatura di Masaccio e di Lorenzo Monaco (1).

***

Un'opera molto più significante e meglio conservata di Giovanni dal Ponte la troviamo nel *Museo Kestner* in Annover. È lo sportello di sinistra di un grande trittico, con due santi, S. Nicolò e S. Benedetto, rappresentati in un modo assai libero: non sono rivolti, come di solito, di tre quarti verso la Madonna, ma il vecchio vescovo volge in pieno profilo la sua testa possente e il monaco si rivolge a lui alzando colla mano destra la sua verga in atto quasi minaccioso. Ciò che più ci affascina in questo lavoro è la grandiosa plasticità nella rappresentazione delle due maestose figure: non avremmo creduto che un maestro educato nella tradizione del tardo trecento potesse raggiungere un così alto senso del valore plastico delle forme. Questo dipinto possiede tanto di ciò che forma l'essenziale delle figure di Masaccio quanto ci potremmo aspettare da un puro scolaro quattrocentesco del grande maestro; però Giovanni dal Ponte si riconosce chiaramente dai tipi. In ogni caso crediamo di potere, per causa della plasticità delle figure, considerare come un capo d'opera di Giovanni questo sportello che senza dubbio appartiene al suo periodo più maturo e cioè poco dopo il primo quarto del secolo XV.

Trittico - Scuola Senese - Museo Kestner - Annover.

Lo stesso museo possiede una serie di sei piccole scene della vita di S. Francesco, pure attribuite alla scuola di Giotto, e che formavano già una lunga predella o forse una portella d'armadio. Rappresentano parecchi miracoli del Santo: la predica agli uccelli, il Santo che dà a bere all'assetato, la festa di Natale a Greccio, il Santo nel fuoco, la prova del fuoco, dinnanzi al Sultano, e la costituzione dell' Ordine per mezzo del Papa. Generalmente noi ci aspettiamo che le rappresentazioni trecentesche della vita di San Francesco si riannodino ai modelli che si trovano in Assisi, poichè l'influenza di tali composizioni giottesche fu in verità assai grande. Tanto più interessante è dunque l'osservare come i noti soggetti siano resi in queste piccole tavole. Il pittore si mostrò abbastanza indipendente da Giotto e le scene vennero concepite in uno spirito assai diverso. La grave dignità, la tranquilla semplicità della rappresentazione, che danno ai racconti di Giotto un soffio dei miti classici, non si ritrovano nelle nostre piccole pitture. Il loro pregio non è già nel racconto epico, ma piuttosto nel sentimento e nella poesia della composizione. Da ciò appare come non abbia lavorato qui un fiorentino della scuola di Giotto, bensì un puro senese della fine del trecento. *Taddeo di Bartolo,* per dirne subito il nome, non era

(1) Nel deposito dello *Städelsche Institut* trovansi alcuni interessanti quadri senesi non esposti a cagione delle loro cattive condizioni, fra i quali vogliamo segnalare specialmente due opere della maniera di Pietro Lorenzetti: una Madonna con quattro Santi ed una tavola dove è rappresentata di sotto la Nascita di Cristo e di sopra la Crocifissione. Meritano pure di venire più attentamente studiati tre piccoli frammenti con mezze figure femminili di un tardo seguace di Lippo Memmi.

Madonna, Putto e angioli - Museo - Braunschweig.

un maestro di un sentire specialmente raffinato, ma egli ebbe sempre più dei fiorentini il senso della linea, e la sua più profonda e intensa scala di colori è il fedele sviluppo del colorito bizantino-senese. Anche la forma di queste piccole immagini, prettamente senese, non si ritroverebbe in Firenze.

L'esecuzione è finissima: tanto il disegno delle figure quanto il modo di dipingere provano evidentemente che questi quadrettini sono dell'epoca migliore della lunga carriera di Taddeo di Bartolo. In fatti crediamo anche di poter metterle in relazione coll'opere datate e firmate del pittore. Nella Galleria di Perugia si trovano due ben noti polittici di Taddeo, l'uno rappresentante la Madonna tra quattro santi, l'altro S. Francesco pure tra quattro santi. Queste due grandi pale, insieme coi due apostoli S. Pietro e S. Paolo nella stessa galleria e diversi pezzi perduti o sconosciuti formavano una grande ancona a due fronti sull'altar maggiore nella chiesa di S. Francesco al prato vicino a Perugia. Non pare a noi impossibile che le sei piccole scene tolte dalla vita di S. Francesco che ora sono ad Annover facessero una volta parte predella di questa ancona sotto quel lato che mostra in mezzo il Santo che scaccia i tre vizi. Almeno la data di questo polittico, 1403, dev'essere applicabile pure ai quadrettini di Annover.

Per fortuna esiste nello stesso museo un'altra tavoletta di Taddeo di Bartolo distinta dalle sopradescritte: è una piccola sepoltura di Maria, attribuita come gli altri lavori di Taddeo alla « Scuola di Giotto ». Sul davanti vedesi il bianco sarcofago marmoreo, entro cui un uomo depone la morta, mentre dietro la tomba stanno ammassati i discepoli; inoltre, nel primo piano, è inginocchiato Giovanni che, sopraffatto dal pianto, poggia la testa sul sarcofago. I colori sono eccezionalmente vivi, il verde, il bianco, il rosso, luccicano attraverso gli scogli oscuri: immagini di una tonalità così bella appaiono certo molto raramente nelle opere di Taddeo di Bartolo. Probabilmente questo quadretto ha fatto parte della stessa predella come due dipinti nel Museo Cristiano, l'uno rappresentante la morte della Madonna (D. V.), l'altra la sua ascen-

Pilato che si lava le mani - Lorenzo di Niccolò - Museo - Braunschweig.

sione (K. V.). Paiono di una data piuttosto posteriore a quella dei quadrettini francescani.

Il museo possiede ancora una bella tavoletta senese nel trittico che porta pure la denominazione di « Scuola di Giotto » e reca, nel mezzo l'Albero della Vita, nello sportello di sinistra la nascita di Cristo e Cristo che porta la croce, in quello di destra l'Adorazione dei Re

Magi e Gesù nel Limbo. È una vera miniatura, assai affine nello stile alla Presentazione al tempio di *Niccolò Buonacorsi* negli Uffizi di Firenze. Alcune delle piccole composizioni hanno uno speciale interesse iconografico; quella nel mezzo, dove Adamo siede presso all'albero della Croce ed Eva giace sul davanti, fu probabilmente ispirata in parte dall'affresco di Ambrogio Lorenzetti in San Galgano: quella che sta sopra, a sinistra, per quanto sappiamo, è l'unica rappresentazione della Nascita in cui il Putto è disegnato ritto in piedi.

***

Trascurando ora le pitture italiane più tarde in Annover, diremo poche parole di alcune del secolo XIV nel museo di *Braunschweig*. Il quadro num. 1 s' intitola « Scuola di Siena » e porta la Madonna sul trono di faccia, circondata da sei angeli in adorazione. Questa Madonna, però, ha assai poco di comune coll'arte senese, essendo una di quelle dure e pesanti immagini fiorentine come se ne trovano tante nella scuola dei Gaddi verso la fine del Trecento. Più chiaramente si nota questa tarda influenza di Taddeo Gaddi nei lavori di Niccolò di Pietro Gerini; però, secondo il nostro parere, non ci troviamo qui di fronte ad un'opera della mano del maestro stesso, ma piuttosto di un suo compagno. Di questo fecondo aiuto di bottega di Nicolò di Pietro Gerini menzioneremo per confronto le seguenti pitture: una Madonna e una Incoronazione di Maria nel Louvre, una B. Vergine negli Uffizi (num. 9), la Madonna sull'altar maggiore di Santa Croce in Firenze, i due grandi trittici num. 7 e 11 nell'Accademia Fiorentina (l'uno colla data 1404) e un Tabernacolo frescato in Rovezzano (1408), ecc.

San Stefano, San Domenico, San Francesco, San Lorenzo - Braunschweig - Museo.

San Nicolò e San Bartolomeo - Bicci di Lorenzo - Braunschweig - Museo.

Il museo di Braunschweig possiede una tavola molto più bella di un artista della medesima cerchia nel piccolo frammento di predella che rappresenta Pilato in atto di lavarsi le mani (num. 2 « Seguace di Giotto »). È un pezzo di uno straordinario effetto di colore: anche la composizione non è male immaginata, sebbene le figure manchino, come nei lavori di *Lorenzo di Niccolò* (figlio di Niccolò di Pietro Gerini) di vera struttura corporea. Ciò nonostante l'opera appartiene ai migliori lavori di questo maestro.

Di migliore qualità artistica sono i due sportelli di altare, pure a Braunschweig (num. 4 e 5) ascritti alla « Scuola veneziana », ma in verità di quel diligente artista fiorentino che fu *Bicci di Lorenzo*. Su entrambi stanno due Santi i quali hanno lo stesso tipo, col naso lungo e leggermente curvo, mento sporgente e occhi fissi, come se ne trovano a dozzine nelle tavole d'altare di questo maestro.

Assai più simpatiche le quattro piccole immagini separate, di S. Stefano, S. Domenico, S. Francesco e S. Lorenzo, ora riunite in un sol quadro mediante una cornice moderna che molto loro nuoce. Purtroppo questi Santi sono in condizione assai peggiore dei grandi sportelli di Bicci di Lorenzo, però dello stile originario e

del carattere di questi lavori rimane tanto da permetterci una congettura intorno ad essi. Nel disegno delle figure allampanate, nei tipi e nella posizione delle mani, appare troppo chiaramente la manifestazione dell'arte di *Lorenzo Monaco* da non farci pensare a questo fine maestro di transizione. Se le immagini fossero meglio conservate probabilmente la nostra attribuzione non sarebbe dubbia, ma si tratta qui di opere piuttosto primitive e non molto evolute del maestro. Forse queste figure formavano il riempimento dei pilastri di una grande pala, come si argomenterebbe dalle loro dimensioni e dalla loro forma: noi sappiamo difatti che Lorenzo dipinse al principio del secolo XV una grande tavola d'altare per S. Maria del Carmine, della quale andarono perdute le parti principali, come abbiamo ricordato già altrove.

Firenze, nel marzo 1906.

OSVALD SIRÉN.

A proposito di Villa Borghese

Noi dobbiamo speciali ringraziamenti al corrispondente da Roma della Perseveranza *il quale con squisita cortesia ci taccia di snobismo (conosce egli il valore di tale parola esotica?) per aver combattuto il disegno di far sorgere entro Villa Borghese il nuovo palazzo per l'Istituto internazionale di Agricoltura. Noi ammettiamo con quell'illustre signore che il grosso pubblico in Italia non si commove nè punto nè poco alle questioni che interessano il decoro e la bellezza del nostro Paese, ammettiamo pure che il nuovo edificio sarà* elegantissimo, *ma persistiamo nel ritenere che Villa Borghese dovrebbe esser conservata qual'è o meglio quale era, senza moderne aggiunte che ne distruggono il carattere particolare e ne turbano l'armonia. Che se il corrispondente del giornale Milanese non lo capisce ce ne duole per lui, mentre ci conforta il vedere la nostra opinione divisa da molti* snobs *i quali in fatto di arte e di estetica non sono forse al di sotto del cortesissimo nostro contradditore!* *g. c.*

Roma. — Un voto dell'Associazione archeologica.

L'Associazione archeologica romana approvò su proposta del consigliere Vespasiano Tosti, il seguente ordine del giorno: « L'Associazione archeologica romana di fronte alle polemiche sorte a proposito dell'indirizzo che prevale attualmente negli scavi in Roma, mentre deplora che non sempre aleggi l'equanimità nei giudizi emessi, fa voti che cessino una buona volta le questioni di personalità, che turban la serenità degli studi e nuociono all'opera intrapresa e a quella che tutti si ripromettono nell'avvenire, per l'interesse della storia d'arte e della coltura del paese, e mentre plaude tutti coloro che propugnano un maggior incremento in tali opere fa anche voti che lo Stato, conscio della grande importanza che ha tutto quanto fa parte del nostro glorioso patrimonio storico ed artistico, comprenda facilmente la necessità dell'istituzione di un ministero di Belle Arti, per dare maggiore e più decoroso impulso a quanto desta l'ammirazione di tutto il mondo civile ». Il presidente: P. Santamarina — Il segretario: R. Artioli.

Vedute cinquecentistiche
di alcuni monumenti milanesi.

Il gabinetto delle stampe nel R. Museo di Stuttgart possiede, fra altri tesori, un grande volume miscellaneo, che consta in tutto di 463 fogli di disegni dai secoli XV al XVII. Sono per lo più schizzi e composizioni di pittori tedeschi ed olandesi del Cinque e Seicento, tra i quali parecchi magnifici fogli di Hans Baldung Grün (1476-1545) e molti pregevoli studi di paesaggio del ben noto Orlando Savery (1576-1639), ma anche numerosi prodotti di dubbia qualità e di poco valore artistico. Un gruppo distinto consiste in una serie di disegni, i quali originalmente appartenevano a un taccuino di artista, come si deduce non solo dal loro formato presso a poco di eguali misure, ma anche più per l'assoluta analogia dello stile e della maniera tecnica dei disegni. Questi si trovano ora incastrati nelle carte di formato foglio grande del volume in discorso, di maniera che restano visibili anche i rovesci dei fogli, qualche volta pure coperti di schizzi. Sono principalmente rilievi di paesaggi italiani ed anche di parecchi francesi, vedute di città intiere, come anche di singole parti o precipui monumenti di città italiane, in ispecie di Roma. Alcuni portano la denominazione del soggetto in lingua olandese e in una scrittura, la cui origine sincrona ai disegni medesimi non è da mettere in dubbio, giudicando dal suo carattere e dal colore dell'inchiostro. Il loro autore, dunque, era olandese, il che del resto viene confermato dalla maniera del disegnare, che differisce affatto da quella de' maestri italiani del Quattro e Cinquecento. Per altro nessuna cifra, nessun monogramma, nessuna segnatura ci permette di determinare la persona dell'artista. Siccome poi non si sa nulla di certo sulla provenienza del nostro volume miscellaneo, non è neppure da sperare che in futuro si possa ottenere alcun schiarimento sul punto in questione.

Quello dunque che solamente può essere fissato, è che gli schizzi in discorso sono gli avanzi di uno dei numerosi taccuini o libri di schizzi, composti nel cinquecento, e più precisamente nella seconda metà di esso, dalla grande schiera di artisti fiamminghi ed olandesi che a quel tempo inondavano l'Italia per farvi studi o cercar fortuna. Accenniamo a questo riguardo ai due celebri taccuini di Martino Heemskerck (1498-1574) a Berlino, a quello forse di Lamberto Lombard (1505-1566) a Basilea, a un altro di autore sconosciuto nel Trinity College di Cambridge, e all'Albo di vedute romane negli Uffizi a Firenze, attribuito al pittore olandese Cornelis von Poelemburg (1586-1667). Quanto poi all'epoca dell'origine dei disegni del nostro libro di schizzi, essa — dietro certi indizi somministrati dallo stato in cui sono raffigurati alcuni degli edifizi del cinquecento — si restringe fra i limiti degli anni 1568 e 1579. Riguardo al carattere dei disegni in discorso, pel loro autore il punto di vista artistico è il solo essenziale; egli non fa nessun conto nè di interessi archeologici, nè di tali di genere antiquario, anzi sono i riguardi pittorici che

soli lo determinano. Per conseguenza egli disegna, più che altro, vedute di paesaggi e di città, studiandosi di fissarle colla sua matita o penna, ed in questo genere di raffigurazione egli poi giunge pure ad alto grado di perfezione sicchè parecchie di queste ultime stanno infatti a pari di quanto abbiamo di migliore nel genere. Per contrario egli esclude affatto la riproduzione di monumenti della scultura e di dettagli architettonici; e anche quando sceglie una singola opera d'architettura per oggetto di raffigurazione, o dove egli di un edifizio del suo tempo in corso di costruzione fa l'oggetto principale di un suo rilievo, sono evidentemente non tanto i monumenti stessi, quanto i loro dintorni di paesaggio o di costruzioni architettoniche ed è piuttosto il momento artistico nella prospettiva che si estende davanti a' suoi occhi, che paiono suggerirgli la loro riproduzione. Per conseguenza, i pochi suoi schizzi in cui occorrono monumenti d'architettura antica e medioevale, non possono di gran lunga richiamare lo stesso interesse che i disegni simili dell'Heemskerck, veri modelli di fedeltà nel loro genere. Tuttavia anche agli schizzi del nostro non si può negare un interesse archeologico o per la storia dell'arte, sia perchè mettono innanzi a' nostri occhi, almeno in generale, le condizioni di certi monumenti al tempo del disegnatore, sia perchè pure rivelano all'occhio dell'erudito una o altra particolarità non priva di pregio.

Nel numero dei disegni di cui abbiamo cercato nelle parole precedenti di rivelare il carattere generale e le proprietà particolari, se ne trovano anche parecchi che raffigurano monumenti architettonici di Milano. Visto l'importanza che questi hanno ancora oggi per la fisionomia architettonica della città, crediamo far cosa meritevole e non ingrata ai lettori della *Rassegna* riproducendo i relativi fogli del nostro taccuino e commentandoli con qualche parola esplicativa.

Il primo di questi fogli — seguendo l'ordine in cui i disegni sono incastrati presentemente nel volume miscellaneo — sarebbe quello che porta il n. 217 (fol. 83) (v. la ill. 1). Ha 20,8 cm.tri di altezza, 28,4 di larghezza, è disegnato a penna e lavato fortemente a seppia e nell'angolo superiore destro porta in olandese l' iscrizione: « te Milaenen » (a Milano). Vi si vede raffigurata una piazza che si approfonda verso il fondo ed è circondata da edifizi: a sinistra un loggiato di sei arcate semicircolari con un alto sopr'edificato che non ha carattere monumentale e non lascia indovinare l'epoca della sua erezione; segue una casa che pare murata da materiale (marmo?) di diversa specie, alternando sulla sua facciata striscie di nero e bianco. Questa casa è congiunta per mezzo di una scaletta di legno e di aspetto provvisorio col lato posteriore di una chiesa con alto campanile e abside semicircolare, divisa da lesene fra le quali si stende una doppia fila di finestre, grandi quelle inferiori, piccole e disposte in fila continua quelle superiori. Pare, dunque, che in quest'ultime si debba ravvisare una di quelle « gallerie praticabili » di cui la prima, della metà del secolo sesto, si trova sull'esterno della cappella di S. Aquilino annessa a S. Lorenzo maggiore di Milano, e che in seguito goderono di universale divulgazione nello stile romanico - lombardo. Quest' ultimo lo tradiscono anche il campanile e l'abside della nostra chiesa, ambidue appoggiati contro la parete alta e liscia della nave principale di essa, dietro e sopra la quale sorgono, mezzo nascosti, il tamburo e la cupola con lanterna di un edifizio nello stile del Rinascimento. A destra della chiesa si vede, staccata da essa, una specie di cappella esagona, ossia un battistero, cinto nella parte sua superiore dalla « galleria esterna », già ben sviluppata, di cui si fece menzione più sopra. Lo spazio sull'estrema destra del foglio è occupato di nuovo da una chiesa con una torricina a campane sporgente dal suo tetto, edifizio tutto semplice e privo di ogni carattere distinto di qualche ornamento che permetterebbe di precisare l'epoca della sua origine. Per quanto abbiamo studiato e ricercato, non siamo riusciti a identificare questo gruppo di fabbricati con alcuno che esista ora od abbia esistito una volta a

Gruppo di edifizi sconosciuti - Milano - Disegno nel Museo di Stuttgart.

Milano. E perciò ci rivolgiamo agli eruditi colleghi di colà pregandoli di voler soccorrere alla nostra ignoranza e chiarir la questione.

Sul rovescio dello stesso foglio 83 si trova la raffigurazione della chiesa di S. Babila, che riproduciamo nella nostra illustrazione 2. Situata sull'angolo del Corso Venezia e Via Monforte, essa è una delle antichissime chiese della città, fondata come si crede durante il regno di Lotario sulle rovine dell'antico tempio del Sole, risarcita nel 1387 da Galeazzo Visconti, alterata poi con superfetazioni barocche sulla fine del secolo XVI e ripristinata nel suo stato originale (meno la facciata) col restauro eseguito dopo il 1880 dall'architetto Cesa-Bianchi. La nostra veduta è presa dalla Via Monforte; la facciata della chiesa rimane, perciò, invisibile; però si può constatare dal nostro disegno che la parte mediana della facciata, corrispondente alla nave principale, non si alzò al disopra dell'altezza di quest'ultima, come avviene nella facciata attuale, costruita in stile barocco sulla fine del Cinquecento. La veduta ci mostra la parte posteriore della chiesa coll'abside, e il suo lato meridionale presso a poco nel medesimo stato ch'esso ha ripreso dopo l'ultimo suo restauro. Si scorgono però alcune differenze fra questo ed il nostro disegno. Per primo il tiburio (cupola a tamburo) a forma ottagonale irregolare, che in origine (come lo fa vedere il nostro disegno) sorgeva sulla seconda delle tre campate della nave di mezzo, ora sta sulla terza

campata, essendo la nave principale stata allungata sulla fine del Cinquecento coll'aggiunta di una campata in corrispondenza alla fronte della chiesa. In secondo luogo mancava al tiburio originariamente la serie di arcate che, appoggiate su pilastrelli, formano un loggiato cieco tutt'attorno al tamburo fra la sua cornice ad archetti e le finestre tripartite; questo loggiato sarebbe, dunque, un'aggiunta del recentissimo restauro. Per ultimo, invece del campanile attuale eretto a sinistra della chiesa — nella sua parte posteriore proprio accanto all'abside in cui finisce la nave laterale del nord, all'epoca della trasformazione barocca della chiesa, e cioè pochi anni dopo l'esecuzione del nostro disegno — in questo vediamo raffigurato il campanile originario, situato sull'angolo destro della facciata verso la Via Monforte, demolito al tempo della trasformazione testè rammentata, quando si aggiunse una campata di più sulla fronte della chiesa. Aveva il vecchio campanile le solite forme dello stile lombardo-romanzo, come si osserva in parecchi campanili di quest'epoca esistenti ancora a Milano. Sull'esterno della nave laterale destra si vedono le sue tre campate, distinte in modo che i loro muri di separazione alzati sopra il tetto della nave laterale si spingono a guisa di contrafforti contro il muro più alto della nave mediana per sostenere la spinta della sua volta. Alla seconda campata della nave laterale si vede appiccato un annesso in forma di cappella con un piano superiore più stretto e alto, e con una fila di finestre quadrangolari sotto la gronda del tetto. Questa aggiunta, insieme ad altra simile alla nave laterale opposta, data del Cinquecento, come si desume dalle sue forme architettoniche nell'interno, e fu fatta coll'intento di allargare la campata su cui sorge la cupola in senso trasversale alla forma di croce. Il singolare sopraedificato a guisa di abbattifieno sull'ultima campata verso l'abside è senza dubbio di origine posteriore, e non ha nulla da fare colla destinazione originaria dell'edifizio. Il muro della nave mediana, che si alza poco sopra il tetto della nave laterale (sicchè non offre abbastanza spazio per aprirvi delle finestre) finisce di sopra con un fregio di archetti semicircolari ricorrente pure intorno all'abside. Quest'ultima, suddivisa da pilastri, ha pure la « galleria praticabile » di cui si parlò a proposito del primo disegno del nostro taccuino. Accanto all'abside principale si scorge quella minore della nave laterale del sud, nascosta per metà da un muro aggiuntole posteriormente. Fra l'abside e l'ultima campata della nave mediana si alza un muro che finisce con frontone e un alto camino (?) di cui non potremmo indicare lo scopo. Se il fregio ad archetti, simile a quello sul muro esterno della nave mediana e ricorrente ora anche lungo le navate laterali, sia un'aggiunta del restauro del 1880, non potremmo sostenerlo di certo; sul nostro schizzo esso non si trova raffigurato, ma potrebbe pure esser stato dimenticato dal disegnatore.

Chiesa di S. Babila - Milano - Disegno nel Museo di Stuttgart.

I due schizzi finora descritti differiscono nella maniera dell'esecuzione tecnica dagli altri tre di cui parleremo subito. Mentre questi ultimi sono esclusivamente eseguiti a penna, i primi, su contorni pure disegnati a penna, sono fortemente lavati al bistro. Inoltre tradiscono un fare più libero, più sicuro, ma forse meno coscienzioso nel riprodurre ogni menomo particolare. Ci pare perciò che questi disegni appartengano alla fine del soggiorno del nostro disegnatore in Italia, quando egli tornando da Roma passò per Milano nel suo viaggio verso la patria. Gli altri tre disegni, invece, di cui ci occuperemo subito, sarebbero stati fra i primi, ch'egli eseguì, quando, venendo dalla Francia meridionale, entrò nell'Italia.

Il primo di questi disegni (su fol. 87, n. 229, alto 20,5 e largo 28,4), di cui nella illustrazione 3 diamo la riproduzione, si riferisce alla chiesa di S. Maria delle Grazie. È eseguito a penna con tocco leggero, evidentemente con grande cura, ma non con quella maestria che tradirebbe una mano esperimentata e affatto sicura. La prospettiva lascia molto a desiderare, le proporzioni non corrispondono alla realtà, anzi sono tirate troppo in largo. Ma tutti i dettagli sono resi con estrema minuzia perfino negli scudi d'arme, nei medaglioni dello zoccolo, e nei busti di santi e sante, protettori degli Sforza, in quelli del piano superiore. Nell'angolo di sopra a destra si scorge l'iscrizione in olandese: « Sant Domenike te Milaenen » (S. Domenico a Milano). La veduta è presa dall'odierno Corso Magenta verso ovest, dalla parte posteriore della detta chiesa, raffigurante il coro colla sua cupola (tiburio), aggiunti alla vecchia fabbrica di stile gotico, il primo eseguito dal Bramante nel 1492-1499, la seconda,

dopo la di lui partenza per Roma, da qualche suo allievo. Lo stato attuale della chiesa corrisponde ancora alle indicazioni del nostro disegno: si rileva da esso come il campanile che oggidì si vede innalzarsi rozzamente a

Santa Maria delle Grazie - Milano - Disegno nel Museo di Stuttgart.

destra del coro risalga al secolo XVI. Le case che si vedono addossate all'abside della chiesa vennero demolite or sono trent'anni, ed attualmente l'abside si vede interamente isolata in seguito all'apertura di una nuova strada, che sbocca accanto ad essa sul Corso Magenta.

Il secondo schizzo (su fol. 89, n. 233, alto 19,4 e largo 27,5) è pure disegnato a penna con molta delicatezza, e lavato leggermente a bistro. Nel mezzo del foglio si vede il gruppo delle due chiese San Celso e S. Maria presso S. Celso, rilevate da un punto nelle vicinanze di porta San Celso. A sinistra e a destra vi si aggiungono gruppi di case, dalle quali, a sinistra di S. Maria presso S. Celso, sorge nel lontano il campanile di S. Eufemia; a destra, addirittura dietro l'abside di S. Celso, si vede il tamburo e la lanterna della cappella Trivulzio, annessa alla chiesa di S. Nazaro, e più verso destra un'altra torre merlata (forse porta Romana o piuttosto porta della Vittoria). Nel fondo la catena delle Alpi chiude l'orizzonte. Nel gruppo di mezzo spicca la facciata tripartita dell'antica basilica di S. Celso coll'alto campanile a destra; della chiesa di Santa Maria presso S. Celso, che si nasconde in gran parte dietro la prima, si vede distintamente il tiburio poligono, cominciato a costruire nel 1498 da G. Dolcebuono, ed anche l'atrio, opera di Cristoforo Solaro il Gobbo, o di Zenale (1503-1516). La facciata è tutta coperta da un palco, ossia ponte. Questo particolare ci permette di fissare per lo meno approssimativamente il termine in cui ebbe origine il nostro disegno (vedi il disegno seguente).

Anche il terzo ed ultimo dei nostri disegni si riferisce allo stesso monumento (su fol. 96, n. 248, alto 19,8 largo 28; vedine la riproduzione numero 4). È eseguito nella medesima maniera del disegno raffigurante S. Maria delle Grazie e porta sul margine destro in alto la segnatura: « sanct selcoo [sic] te Milaenen » (S. Celso a Milano). Va segnalato per la grande esattezza nella riproduzione, sì delle proporzioni dell'insieme, come delle particolarità architettoniche. Il foglio intiero è occupato dalla veduta, eseguita a grande scala, della chiesa di S. Maria presso S. Celso, cominciata nel 1493 da Dolcebuono, Solari ed altri, terminata nel 1533 da Cristoforo Lombardi, e nell'interno ornata da Galeazzo Alessi dal 1564 in poi. La veduta è presa dal lato nord dell'edifizio, dall'odierna via di Quadronno, vale a dire dal lato opposto alla veduta del disegno che abbiamo descritto più sopra. Dinanzi alla facciata si vede eretto un ponte o palco per la costruzione di essa; si scorge che quest'ultima non è ancora cominciata sulla faccia della nave laterale sinistra, e per conseguenza si deve inferire che il nostro disegno ebbe origine poco dopo che fu iniziato il lavoro in questione, e cioè circa al 1570, poichè il Vasari (VII, 555) riferisce che esso nel 1568, quando si stampò la seconda edizione delle *Vite,* era già in corso d'esecuzione, e poichè sappiamo essere la facciata stata compiuta nel 1572 da Martino Lunghi secondo il modello dell'Alessi (vedi Mongeri, *L'Arte in Milano,* pag. 226 segg.). Il nostro disegno ci fa vedere tutto il lato settentrionale della chiesa, l'abside del coro e la cupola eretta sulla croce. Tutti i particolari esterni di queste parti della fabbrica sono riprodotti fedelmente e minutamente, come abbiamo

Santa Maria presso San Celso - Milano - Disegno nel Museo di Stuttgart.

potuto verificare sul luogo stesso. L'artista scelse il posto donde rilevò il suo disegno di maniera che l'alto campanile di S. Celso restasse nascosto dietro il tiburio della chiesa da lui raffigurata.

Stuttgart.

C. de Fabriczy.

Nuova York. — Museo.

Abbiamo ricevuto la relazione per l'anno 1905 dei *trustees* (curatori) del Metropolitan Museum di New York, e la lettura delle sole cifre, se è assai confortante per l'avvenire di quella istituzione, lo è assai poco per noi che facciamo confronti coi nostri musei e vediamo nella crescente ricchezza di quegli americani un pericolo per le collezioni private in Europa. Basti il dire che i soci annui danno un contributo di quasi 150 mila franchi e che a centinaia e centinaia di migliaia di franchi sommano le donazioni i lasciti e le contribuzioni dei *Fellows.*

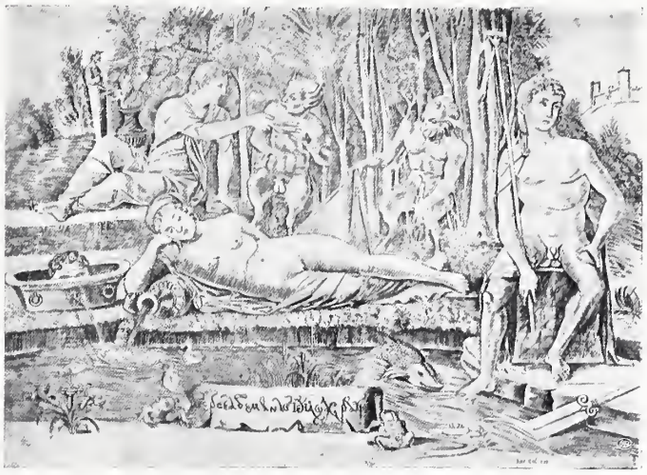
Lorenzo Leombruno

(continuazione e fine)

Nella collezione Rey-Spitzer di Parigi, sotto il nome del Mantegna si conserva una pittura in chiaro scuro lumeggiata d' oro, rappresentante un soggetto allegorico, nella quale il professore Adolfo Venturi riconobbe la mano del Leombruno (*Arte*, anno VII, c. 393). È una tela alta 0,36 × 0,56 e rappresenta nel centro una Ninfa addormentata, appoggiante il braccio a un'anfora, che versa acqua, alimentando uno stagno, intorno al quale si veggono anatre, ranocchi e piante palustri. Dietro ad essa una vecchia nuda toglie con violenza il panno, che copriva la Ninfa, per mostrarne il corpo a due satiri, uno dei quali si ritrae spaventato, mentre il secondo, sollevando l'altra estremità del panno, lubricamente la contempla. A destra siede Marte appoggiandosi all' asta col braccio destro e coll' elmo e lo scudo ai piedi; a sinistra Nettuno col tridente in mano cavalca un delfino. Ai due lati nel fondo si veggono due grandi conche dalle quali sorte gran quantità d' acqua, che, scendendo in cascatelle, forma il sottostante stagno. Da queste conche sporgono fuori per metà due teste coronate d'alloro; e dietro si veggono arbusti d'alloro. Sull' orlo della conca sinistra si veggono le iniziali P. VIR. MA. D. e sotto un distico latino poco leggibile; su quella di destra le iniziali BAP. SPA. D. e sotto un altro distico pure illeggibile, almeno nella riproduzione. Probabilmente è un' allegoria relativa allo stagno di Mantova difeso da Marte e da Nettuno rappresentanti la potenza militare terrestre e navale della casa Gonzaga; certamente le due figure, che sortono dalle conche, rappresentano P. Virgilio Marone e Battista Spagnoli, mantovano frate carmelitano e poeta latino ritenuto fra i migliori del suo tempo, il quale visse dal 1448 al 1516. Questa opera ha tutte le

Soggetto allegorico - Leombruno - *Collezione Rey-Spitzer - Parigi.*

caratteristiche dello stile del Leombruno, corpi rotondi e fortemente lumeggiati nella parte in rilievo, piedi, mani, drappeggi e capelli caratteristici, frasche dense e leggere. La composizione però non è originale. È notissima una stampa riconosciuta generalmente per opera del Moceto, che riproduce con poche varianti la stessa composizione; soltanto la ninfa incrocia le gambe; al posto del Marte vi è un Nettuno in una posa quissimile; e al posto della vecchia vi è un uomo maturo in costume romano seduto alla romana su di un muricciolo, che offre due flauti a uno dei satiri. Nello stagno, quasi allo stesso posto, vi sono delle anatre, e sulla riva due ranocchi che tengono un cartello con una iscrizione di caratteri enigmatici, che il Passavant e il Renouvier interpetrano *Sepe eadem anas te iam sat parit.*



Soggetto allegorico - Incisione di Moceto.

A sinistra si vede una conca che versa acqua e una mezza testa che sorte fuori; nel fondo un bosco di arbusti e un termine priapeo. M. Galichon (*Gazette des Beaux Arts*, 1859, p. 330) crede che la stampa alluda alla Ninfa Amimone figlia di Danao, che Nettuno salva dalla brutalità dei Satiri. Questa stampa è incisa sul medesimo rame, dove si trova dalla parte opposta la Calunnia d' Apelle. Vi sono del Moceto opere datate dal 1484 (tavola della Galleria Correr) al 1513 (incisioni con vedute di Nola) (Passavant, *Le peintre-graveur*, p. 134) cosicchè per quanto molto maggiore d'età del Leombruno, potè lavorare anche nel suo tempo e imitare in incisione qualche suo lavoro; ma mi sembra che molte delle incisioni del Moceto abbiano uno stile più libero e più moderno, che non queste della Ninfa e della Calunnia, le quali invece hanno ancora tutta la rigidezza di un periodo anteriore. Ritengo più facile in conseguenza che il Leombruno si sia piuttosto ispirato da questa stampa, che non l' incisore dalla pittura del Leombruno, a meno che ambedue non abbiano attinto a una medesima fonte: il Mantegna. Il Leombruno in ogni caso non ha fatto che collocare al posto del Nettuno una figura di Marte, tolta da un disegno del Mantegna, che si trova al Museo Britannico e al posto del Romano seduto, una vecchia, che si trova nella nota stampa del combattimento di divinità marine del medesimo maestro, figurata per l'Invidia; onde non vi resta di personale che la figura del Nettuno, se anche essa non ha una simile provenienza. Dopo tutto ciò, non è da maravigliarsi se la pittura della raccolta Rey-Spitzer passa sotto il nome del Mantegna. Lo stile, però più rotondeggiante e più morbido indica che già altre influenze più moderne hanno agito sul giovane pittore Mantovano.

Allegoria della Fortuna – Leombruno – *Galleria Crespi - Milano.*

Si noti che nel 1516, quando Battista Spagnuoli morì, il Leombruno aveva 27 anni e lavorava sotto la direzione del Costa. Può darsi che questa pittura sia stata fatta per accompagnare opere del Mantegna, come quelle da lui eseguite nell' appartamentino della Grotta, e per onorare nello stesso tempo il poeta Battista Spagnuoli, che cantò le lodi del Mantegna nei *Sylvarum libri,* liber II, silva VI.

Un' altra pittura pure a chiaro scuro lumeggiata d' oro, di mano del Leombruno, si trova da pochi anni in possesso del Cav. Benigno Crespi. Rappresenta l' allegoria della Fortuna colla figurazione della Calunnia secondo che fu ideata da Apelle, e, dopo la descrizione di G. B. Alberti, ripetuta da diversi maestri del rinascimento. A sinistra dunque siede il Tiranno colle orecchie d'asino e le unghie di bestia, tra l' *Ignoranza* e il *Sospetto,* e dietro ad esso su per una scalinata si veggono diversi vizi trionfanti e virtù spregiate, ognuno dei quali ha il suo appellativo scritto in carattere d' oro. Nel centro giunge baldanzoso il gruppo della Calunnia, trascinante l' Innocenza in sembianze di fanciulletto, preceduta dall' Invidia, adornata dalla Frode e dall' Odio, e seguita dalla Penitenza coi piedi imprigionati nei ferri-corti. Giunge ultima la Verità nuda, accennante a un gran cartello ove sta scritto: *O me infoelicem deam veridicam que nunquam nunquam nunquam aut turpiter mea maxima cum infamia ad aures principum misella accessi.* In alto, nel centro della tavola, siede sulla sua ruota la Fortuna e getta verso il Tiranno tiare, corone, scettri, oro e gemme e dalla parte dell' Innocenza ferri e mannaie. Sotto di lei vedesi un ampio cartello con su scritto: *Non meritis foelix, nec immeritis nascitur miser — Hoc divinae sortis, hoc fati, hoc fortunae est — nullus divitis intumescat nimium — Nec ullus cladibus ingemiscat nimium — Est fortuna, dea varia, lubrica et fragilis — Nonnumquam inopes beat affluentis — Nonnunquam pauperie gravat beatos.* — Dietro alla Fortuna gira una balaustra con colonne e due scalinate che scendono d'ambi i lati; a sinistra sale la servitù recante un giogo, a destra scendono capre, montoni e cervi, presso una finestra inferriata, d'onde s'affaccia una vecchia con un cartello, ove sta scritto: *Virtutum omnium hic vi retenta — est mater: o saeclum miserum: o crudele saeclum.* In basso corre la scritta: *Hec si in adversa, Quid in prospera Liombruno pinxisset Fortuna.* Anche in questa bellissima tavoletta si riconoscono molte impressioni Mantegnesche, poichè tanto alcune figure allegoriche, quanto lo stile angoloso dei panneggi riportano la mente al Parnaso e al trionfo della Virtù che adornano l' appartamento della Grotta, nonchè ad alcune stampe nelle quali si ritrovano tra le altre la grossa figura dell' Ignoranza sotto le sembianze di Bacco, l' Invidia già da lui altra volta adoperata, e quella *virtù vilipesa* in sembianza di giovinetta tramutata in arbusto. Più interessante ancora è l' analogia del movimento generale di

questa allegoria colla celebre Calunnia del Botticelli. Il Leombruno la vide certamente quando giovinetto dai 15 a 16 anni stette a Firenze col Perugino e gliene rimase una profonda impressione, talchè nel modo di situare i varii gruppi e di caratterizzare i vari gesti si posson riconoscere sotto altre spoglie le invenzioni del Botticelli. Credo però che questa opera appartenga a un periodo già avanzato dell'arte del Leombruno; le figure piene, il modellato pastoso, le chiome morbide, il movimento libero, l'architettura classica mostrano, che già l'influenza della scuola Romana si era fatta sentire. Tipi e panneggi simili si trovano anche nelle piccole figure della volta della Scalcheria, cosicchè non si può precisare se questa tavola della Fortuna ne sia anteriore o posteriore. Però dall' iscrizione si potrebbe quasi arguire che il Leombruno abbia voluto alludere alla propria sventura, la quale, come si è detto, cominciò coll'imporsi di Giulio Romano alla corte di Mantova nel 1524 e a questa data all'incirca si può, senza altre obiezioni, ascrivere l' allegoria della Fortuna.

Scena Mitologica - Leombruno - *R. Pinacoteca di Monaco.*

Nella collezione degli Uffizi vi è una stampa attribuita a Giulio Sanuto, che riproduce questo quadro con leggerissime varianti inerenti al tempo alquanto posteriore in cui fu fatta; le teste, i panneggi, le musculature, i dettagli architettonici, le acconciature, tutto accenna all' impronta lasciata da Giulio Romano. Sono mutate anche le iscrizioni, ma nulla indica la paternità della composizione.

M. Charles Loeser, con molto acume, ha riconosciuto, la mano e il gusto del Leombruno in un disegno attribuito al Sodoma nella R. Pinacoteca di Monaco. Rappresenta Diana e le sue seguaci che mettono in fuga una tribù di satiri che avevano invaso le adiacenze del loro regno. Diana sta a sinistra in cima ad un pendio erboso, all'entrata di un borgo e impartisce i suoi ordini; alcune giovani donne, armate di lancie, scendono rapidamente verso un boschetto, d'onde le divinità boschereccie scompigliate fuggono, attraverso stagni e boschi. Paragonando questo disegno alle sopradescritte opere e specialmente a quelle della Scalcheria, si vedrà quanta somiglianza di atteggiamenti, di forme e di paesaggio vi sia. Si ritrovano anche qui reminiscenze Mantegnesche specialmente nell'andamento generale della composizione ispirata dal *Trionfo della Virtù,* oggi al Louvre. Lo stile un po' gonfio dei panneggi e delle frasche, il paesaggio denso di fogliame fortemente lumeggiato mostrano che il Leombruno ha voluto avvicinarsi al fare dei Dossi. Questo vivace e ben composto disegno deve appartenere al medesimo periodo delle pitture del Palazzo di Mantova, ossia tra il 1521 e 1523 e fu probabilmente ideato per qualcuna di quelle decorazioni perdute. Anche agli Uffizi mi fu indicato dall'ispettore Ferri un disegno (15101) non esposto, che ha tutti i caratteri d'un'opera del Leombruno e rappresenta un Baccanale. Dal lato destro una figura d'uomo gonfio, sbarbato, colle corna, con l'ali, l'arco e il turcasso quale parodia del Dio d'Amore, precede e sembra trascinare in una ridda varie divinità silvane, satiri e satiresse danzanti e suonanti in varie movenze d'ebbrezza nell'interno d'un denso bosco. È un disegno potente per la vivacità delle movenze, il rilievo dei corpi e la maniera magistrale in cui è trattato il bosco. Del resto, attraverso la maggior larghezza e giusta proporzione di forme ed alla linea generale di compo-

Baccanale - Disegno dei Leombruno - *Galleria Uffizi - Firenze.*

sizione più moderna, si riconoscono l'aggruppamento affastellato, le movenze elastiche, il rilievo rotondeggiante delle figure dell'allegoria della Fortuna; il pseudo Amore rammenta l'Ignoranza del sunnominato quadro; altre teste di satiri ricordano altre simili figure del Leombruno, come pure tipi conosciuti di stampe Mantegnesche; il bosco fronzuto ha gli stessi aggruppamenti e lumeggiamenti di frasche del disegno di Dresda e del quadro di Berlino. Credo che questo disegno indichi lo stile del Leombruno qualche tempo dopo il 1524, quando già Giulio Romano aveva imposto l'indirizzo artistico della scuola Romana in Mantova; ma mi sembra pure di vedere, specialmente nelle forme larghe della satiressa che danza e nello stile dei panneggi, anche l'impressione dei Baccanali del Tiziano, che nel 1523 già si potevano ammirare nella vicina Ferrara.

Questo disegno è eseguito come per esser riprodotto in incisione; infatti ne fu tolta una stampa dal sunnominato Giulio Sanuto, che certo è d'un periodo anteriore a quello della Calunnia e non differisce dal disegno se non nelle ruvidezze del tratto. Questo Giulio Sanuto lavorava in Venezia nel 1562, come si vede in una stampa conservata agli Uffizi, tratta da un quadro, attribuito erroneamente al Correggio, che si trova all'Hermitage e che rappresenta la favola di Mida; ma lo stile di questa stampa è tanto diverso e più avanzato del baccanale, che potrebbe questo esser stato inciso anche 35 anni prima, nel periodo di giovinezza dell'incisore.

Pure passando per tante e così disparate influenze il Leombruno conserva dal principio alla fine alcuni caratteri stilistici particolari, che si possono desumere dalle descritte opere, e che meritano di essere indicati per facilitare il mezzo di ritrovarne altre.

Le teste sono piuttosto tonde con tratti poco rilevati e capelli densi e morbidi; i corpi carnosi e rotondeggianti con giunture lunghe e sottili; le mani sono piuttosto piatte con dita adunche che talvolta sembrano artigli, quelle dei piedi staccate e mobili col pollice eccessivamente corto; in generale tutte le parti in rilievo, le nocche e le articolazioni marcate con forti lumeggiature, onde le figure sembrano muoversi con particolare elasticità, come in andamento di ballo; i panneggi svolazzanti o serpeggianti a pieghe sottili, e rigide che terminano spesso a punta come ali di drago; le vesti delle donne spesso aperte sulla coscia; le frasche degli alberi e degli arbusti dense e leggere con forti lumeggiature. Il Leombruno amava particolarmente i fondi di arbusti, eredità Mantegnesca anche questa; ciò si vede nell'intaglio del S. Girolamo, nell'allegoria della Ninfa dormente, nell'Apollo e Mida e nel Baccanale.

In conclusione, Lorenzo Leombruno fu un artista eclettico, compositore abile ed equilibrato, esatto nel disegno, armonioso nel colore, vivace e spiritoso nelle figure e sopra tutto gentile e poetico interprete del paesaggio; ma non ebbe nè grandiosità di linea, nè profondità di espressione e sopra tutto mancò di immaginazione, onde, come abbiamo fatto notare, si giovò continuamente delle altrui invenzioni. Da ciò si comprende come i suoi mecenati fossero delusi nelle speranze fondate sulla sua abilità tecnica, e ne conseguisse la straordinaria ventura di Giulio Romano, ingegno assai più fervido e d'intuizione rapida, atto a decorare ambienti vasti e fastosi. Il gusto fine e ponderato del Leombruno fu invece appropriato ad ornare ambienti piccoli e raccolti, quali Isabella d'Este desiderava per poter vagare colla fantasia dietro alle scene mitologiche ed alle allegorie cantate dai poeti, che ella prediligeva; dov'ella poteva degnamente raccogliere i suoi oggetti artistici più preziosi, i suoi libri rari, le sue monete; dove si compiaceva di conversare intimamente cogli eletti ingegni del suo tempo: dove non si disperdeva il suono degli strumenti di cui Ella si dilettava.

Tale almeno è l'impressione che mi è risultata dall'esame di queste poche opere, che ho potuto riunire sotto il nome troppo dimenticato di Lorenzo Leombruno.

CARLO GAMBA.

DOCUMENTI.

Archivio di Mantova.

1523 - 22 Aprile. Autografi.

Ma.co D. Thex.ro geñle del Ill.mo S. nostro. Facia pagamento a maestro Lorenzo Liombruno pinctore per altri tanti per lui spesi per havere fatto zapar zuso le calcine de dui camarini del predito S. in Castello e per haverli fati resmaltare de novo como certe composicione de marmoro pisto e poi per havergie fato compartimenti in li volti et atorno alla luneta de tuti dui li diti camarini fati de relevo alanticha como figure de relevo in mezo alli volti et in le lunete fati in opera de la dita composicione de marmoro et anchora per avergie fato fare sotto alle lunete li cornisoni atorno de relevo et fati de la dita composicione e per haver pagato tuti li muratori e bracenti che hanno lavorato et che hanno pisto li marmori e per aver compro la calcina e fatto conduere el sabiono e per haver compro tavelle e tavelloni per fare li diti cornisoni e per haver fatto mettere in opera dui camini e uno ornamento de uno usso de marmoro in li diti camarini et fato le mappe e conzo li volti de cinque fenestre deli diti camarini e per haverli fati smaltare tuti dui fina in terra, li quali camarini fureno principiati a di 9 de septembre 1521 per tuto 10 de Novembre 1522 e sono sta estimati zohe tuto quello che fato de relevo e smaltare e mettere in opera camini e ussi e conzo fenestre per maestro Baptista da Covo muratore e maestro Bernardino scultore ducati *centi* e *vinti* tuti dui camarini L. 558.—

Li soprascritti lavoreri sono sta estimati per Maestro Baptista da Covo e Maestro Bernardino di Zermani scultor como suo sagramento a di millesimo soprascritto.

Nicola Bruschus not. fab. vig. bull. M.ri Francisci de Donino sup. sign.te p. d. Ant. de Mediolano. L. e. m.ci equitis D. hieronimi Archari March.is superioris gene. fab. subscript.

22 Aprilis 1523.

fiat mandatum. Antonio de Mediolano L.co ut supra.

Mand Ill.mi princ et ex.mi D. N. D. Marchionis Mantuae etc. sp. depost. genl. dare debeat m.ro Laurentio Liombruno pictori lib. quingientas quinquaginta octo pro ut. s. patet et ponat in expensis.

Firmato - Colun. not. die 7 maij 1523
Lo. Agnellus

A. Archid
Co. Otho
in expensis etc.

1523 - 22 Aprile.

M.co D. Thex.ro del Ill. S. nostro. Facia pagamento a magistro Lorenzo Liombruno pinctor per altri tanti per lui spesi in depintori et doratori i quali hanno dipinto e dorato una camera de la Ill.ma madama nostra in Corte vegia la quale si è a una mane braza desdotto et all'altra bz. quindece e per aver compro lo horo de havere adorato la dita camera et anchora uno camarino apreso alla grota della predetta Ill.ma madama como è adorato e dipinto como figure e grotesche et altri lavoreri quala camera e camarino fu principiato a di 2 de Aprile 1522 per tuto 14 de xbre 1522 et sono sta estimati per maestro Sebastiano di Conti pinctor estimator electo da maestro Francesco di Donino soprastante et Doñico soprastante de la parte del Ill.mo S. nostro et m.ro Berto.meo dito Domenedio pinctore electo per el dito m.ro Lorenzo li quali se sono sottoscriti de sua propria mane.

P.o La camera granda de la Ill.ma madama in nel volto grando gi e depinto una grotescha in campo biancho colorito ogni cossa como dui friseti bianchi in campo azuro da li capi

et poi nel mezo della dita volta gi è uno tondo grando como figure et balaustri coloriti a olio et è sta estimato da li sotoscriti estimatori ducati vinti d'oro che sono in tuto L. 93.0.0

Item per haver fato depinzer deci triangoli dove certe teste finte de marmoro in campo d'oro como friseti a torno coloriti in campo de zenaprio estimati per chiaschuno triangolo uno ducato monta » 46.10.0

Item per aver fatto depinzere quatordeci triangoli fati tuti como figure e grotesche coloriti in campo azuro astimato uno ducato per chiaschuno triangolo monta ducati 14 » 65.2 .0

L. 204.12.0

Item per haver fatto depinzer tredeci mezi volti e uno pezo sopra a una finestra coloriti como paesi et fatto una caza a torno alla dita camera como figure e animali astimati tuti quatro ducati trenta tri e mezo, zohè ducati dui e mezo per cadauno et quello pezo sopra la finestra uno ducato, che sono in tuto L. 155.15.6

Item per aver fato depinzer in dita camera una spalera de gropi et foliami moreschi fata azura in campo bianco astimata tuta ducati quatro » 18.12.0

Item per haver compro centenara dissette de horo fino in razone de grossi trenta dui el centenaro el quale è messo in opera in la dita camera monta » 81.12.0

Item per la manifatura de haver messo in opera el dito horo in la dita camera in razone de lib. tre per centanaro astimato » 51.00.0

El camarino da presso ala grota.

P.o Per haver fato depinzer el dito camarino quatro quadri como figure colorite de collori fini et otti colloneti in campo rosso e verde como uno friseto biancho in campo azuro et dodeci mezi volte como dodece lunete colorite tute como figure et grotesche in campo azuro astimato tute queste pincture per li diti stimatori ducati vinti cinque d'oro fanno » 116.5 .0

Item per haver compro centenare desdotto de horo qual è in opera nel volto de dito camarino el quale horo costa grossi trenta dui el centenaro monta in tuto » 86.8 .0

L. 509.12.6

Item per la manifatura per haverlo fatto mettere in opera el dito horo in razone de libre tre per centanaro monta » 54.00.0

» 509.12.6
» 204.12.0

L. 768.04.6

Li soprascritti lavoreri sono sta estimati per M.ro Sebastiano di Conti electo per M.ro Fran. de Donino soprastante dal canto dell'Ill.mo S. nostro et M.ro Bartholomeo di Sachi dito depinctor electo per maestro Lorenzo Liombruno da Canto suo scritto a di millesimo soprascritto.

Nicola Bruschus not. fab. vig. bull. M.ri. Francisci de Donino sup. sign.te p. d. Ant. de Mediolano. L.e. m.ci equitis D. Hieroni Archarii March. superioris gene. fab. subscript.

22 Aprilis 1523.

fiat mandatum Ant. de Med. L.co uts.

Mand. Ill.mi princ. et ex.mi D. N. D. Marchionis Mantuae etc. sp. depost. genl. dare debeat m ro Laurentio Liombruno pictor lib. septingentas sexaginta octo-sol. quatuor et parv. sex pro. ut. s. patet ponat in expensis.

Firmato - Colun. not. die 7 maij 1523
Lo Agnellus

A. Archid
Co. Otho
In expens etc.

1523 - 22 Aprile.

M.co D. Thex.ro del Ill.mo S. nostro. Facia pagamento a M.ro Lorenzo Liombruno pinctor per altri tanti per lui spesi in diversi persone per havere fato smaltare e resmaltare una camera de la Ill.ma madama in corte la quale camera si è br. desdotte a una mane et l'altra br. quindece per havergie fatto in la volta de dita camera certi tondi como ornamenti de relevo como figure, de relevo fati de una composisione de marmoro pisto et anchora fato far a torno quatordece lunete de dita volta ornamenti tuti de relevo de la dita composicione et poi per haverla fata smaltare fina in guale di cornisoni la quale camera è sta estimata cioè el smaltare et quello che fato de relevo da M.ro Bap.ta da Covo-muratore et M.ro Bernardino sculptore in ducati trenta tri et anchora per haver fato far de relevo alla predita Ill.ma madama li in corte dui camarini, zohè li ornamenti delle volte fati como diversi compartimenti tuti de relevo como figure, de relevo fati della dita composicione de marmoro li quali camarini sono stati astimati da li soprascritti ducati vinti cinque per cadauno et la dita camera fu comenza a di 2 de Aprile 1522 et esta fornita como li camarini a di 14 de Xbre 1522 monta in tuto ducati ottantatri fanno L. 385.19.0

Li soprascripti lavoreri sono sta estimati per M.ro Baptista da Covo et M.ro Bernardino scultor a di millesimo soprascripto

Nicola Bruschus not. fab. vig. bull. M.ri Francisci de Donino sup. sign.te p. d. Ant. de Mediolano L.e M.ci equitis D. hier. mi Archari March.is superioris gene. fab. subscript.

22 Aprilis 1523.

fiat mandatum. Antonio de Mediolano L.co
ut supra.

Mand. Ill.mi princ. et ex.mi D. N. D. Marchionis Mantuae etc. sp. depost. genl. dare debeat m ro Laurentio Liombruno pictori lib. trecentas octuaginta quinque et sol. decemnovem pro. ut. s. patet et ponat in expensis.

Firmato - Colun. not die 7 maij 1523.
Lo Agnellus

A. Archid
Co. Otho
In expensis ecc.

1523 - 26 Maggio.

Magnifico D. Thex.ro gen.le del Ill.mo S. nostro. Facia pagamento a Maestro Lorenzo Liombruno pinctore per altri tanti per lui spesi in diversi dipinctori e doradori li quali hanno depinto e dorato li infrascripti lavoreri in Corte vegia de la Ill.ma madama nostra li quali lavoreri fureno comenzati a di 16 de Agosto 1522 e sono sta forniti a di 3 de Aprile 1523 et sono sta extimati per Sebastiano di Conti e maestro Bartholomeo di Sachi pinctor estimatori electi per maestro Francesco de Donino revisor et Domenico soprastante del preditto S. nostro.

Primo per haver fatto depinzer uno camarino apreso al zardino secreto in Corte vegia de la Ill.ma madama el quale camarino si è depinto tuto il volto como figure et compito de azuro fino e per haver fato depinzer dodeci mezi volti como figure colorite e finte de marmoro la quale depintura monta tuta ducati vinti a s.93 fanno L. 93.0 .0

Item per haver fatto dorar il volto del dito camarino nel quale gi è centenara quindece de oro e costa grossi trenta dui el centenaro monta in tuto » 72. 6.0

Item per haver fato meter in opera el dito oro a mordente monta libre tre per centenaro a tute sue spese » 45.0 .0

Item per haver fato depinzer una volta de una camera apreso alla camera granda dal capo della loza la quale volta gi è depinto una pergola como incornizade in le lunete et per haver fato depinzere da le lunete fino in suso el cornisono grotesche atorno al dito camarino astimato per li soprascritti ducati trenta tri a s. 93 » 153.9 .0

L. 363.9 .0

Item per haver fato dorar de hor brunito li cornisoni che sono in la camera granda dal capo dela loza li quali cornisoni circondano la dita camera et sono in tuto braza trenta otto, montano de hor e stucho e manifatura uno ducato per brazo astimato per li soprascritti estimatori fanno L. 176.14.0

Item per haver fato dorar e depinzer deci coloneti et quatri cantoni che sono in la dita camera e per haver fato dorare dete gozole e quatri cantoni e per haver fato remeter de turchino una altra volta quelli gropi et foliami che sono tra una de questi collone et atorno alla dita camera astimati ogni cossa ducati dodeci fanno » 55.16.0

Item per haver fato dorar li cornisoni de quelli dui camarini che sono apreso al giardino secreto della preditta Ill.ma madama li quali cornisoni sono dorati de hor brunito et como stuchi de relevo e camusado astimati per li diti estimatori ducati dodeci, tuto insieme fanno » 55.16.0

L. 288.06.0
» 363.09.0

L. 651.15.0

Nicoli Bruschus not fab. vig. bull. M.ri Francisci de Donino sup. sign.te p. d. Ant. de Mediolano. Loc. t. Magnif. equitis D. Hier. Archarii March.is snperioris gene fab. subscript.

26 Maji 1523.

fiat mandatum Antonio de Mediolano L.co
ut sopra

Mand. Ill.mi princ. et ex.mi D. N. D. Marchionis Mantuae etc. sp. depost geni. dare debeat m.ro Laurentio Liombruno lib. sexingentas quinquaginta unum et sol. quindecim pro ut. s. patet et ponat in expensis.

Firmato - Colun. not. die 10 Iañui 1523.

Lo Agnellus

A. Archid

Co. Otho

In expensis etc.

1523 - 26 Maggio.

M.co D. Thex.ro gen.le del Ill.mo S. nostro. Facia pagamento a M.ro Lorenzo Liombruno pinctor per altri tanti per lui spesi in depintori e doradori li quali anno dipinto e dorado li infrascripti lavoreri per bisogno del predito S. nostro et de comissione de sua Ex.tia fati a di 18 de Xbre 1522 astimati per M.ro Sebastiano di Conti et M.ro Bartolomeo di Sachi pinctor estimatori electi per M.ro Franc. de Donino soprast. del p.to S. nostro.

P.o per haver fatto taliar una bandera de zendalo azuro longa br. cinque alta br. tri e mezo e per haverla fata cusire et atachar le franze e per haver fatto metter de or a mordento da ogni lado una balzana et fato depinzer suso la ditta balzana uno foliamo de colori a olio et in mezo de dita bandera gi è fato una impresa granda messa tuta de horo et arzento et poi nel campo de la dita bandera fato tuto a stelle d'oro de ogni lato la quale si è sta data per lo Ill.mo S. nostro a Mess. Paulo Luzascho, la quale monta de horo e manifatura du.ti dece d'oro a s. 93 per du.to fanno L. 46.10.0

Item per haver fatto far una altra bandera de zendalo azuro e farla taliar et cusire et atacharli le franze la quale bandera si è granda ut supra la quale gi è depinto a olio et messo de hor fino uno S.to Andrea et fato una balzana a torno a torno da ogni lado de hor a mordento como foliami sopra fati de collori a olio et per il campo de dita bandera pieno de certe zifere del predito S. astimata per li suprascripti estimatori monta de hor e manifatura du.ti dece et è sta consignata per lo Ill.mo S. nostro al M. Messer Ludovico Guerero capitanio de la compagnia del Ser.mo Imperatore monta du.ti ut supra a s. 93 per du.to fanno » 46.10.0

L. 93.00.0

Nicola Bruschus not. fab. vig. bull. M.ri Francisci de Donino sup. sign.te p. d. Ant. de Mediolano lo M.ci equitis D. Hieronimi Aicharii Marchion. ls superioris gene. fab. subscrit.

26 Maji 1523.

fiat mandatum Antonio de Mediolano L.co

Mand. Ill.mi princ. et ex.mi C. N. D. Marchionis Mantue etc. sp. depost. genl. dare debeat m.ro Laurentio Liombruno lib. nonaginta tres pro. ut. s. patet et ponat in expensis.

Firmato Colutn. not. die 1 Junii 1523.

Lo Agnellus

A. Achid

Co. otho

In expensis etc.

LUIGI ALBERTO GANDINI.

Non è mai tardi commemorare le virtù d'un estinto, quando l'estinto fu uomo di merito, sotto ogni rapporto, indiscutibile. Anzi la immediata commemorazione concessa, come i funerali, a chiunque, non presenta certo la sicurezza della sincerità, nè affida che il ricordo sarà veramente durevole. D'altra parte non è possibile raccogliere subito notizie esatte così della vita come dei lavori d'un uomo che fu operosissimo, ed è certo che la rapidità dell'informazione, oltre a quanto si è avvertito, può peccare per inesattezza e per incompletezza! Infatti, il ritardo frapposto a far memoria del conte Luigi Alberto Gandini, morto in Modena sin dal 30 gennaio ultimo scorso, non è certo da rimproverare a questo periodico (dov'egli collaborò), se oggi si può fornire un ragguaglio esatto ed abbondante di notizie così della vita di lui come de' suoi lavori, e tale da mutare il semplice cenno *necrologico* in un più durevole e sicuro cenno *biografico*.

Il conte Luigi Alberto Gandini nacque in Modena il 19 giugno 1827 e fu educato a Reggio-Emilia. Nel 1853, tenuto conto delle sue attitudini artistiche, fu chiamato in patria a far parte di un'*Associazione pel discoprimento di alcune antiche pitture murali* e nel 1871 nominato socio onorario della *R. Accademia modenese di Belle Arti;* poi, due anni dopo, presidente della *Società d'incoraggiamento per gli artisti*. Da questo punto non è possibile seguire il numero delle istituzioni artistiche o storiche cui fu ascritto, e delle commissioni cui il suo molteplice e signorile spirito lo mostrava *indicato*. Pittore elegante, amatore d'oggetti antichi e di stoffe, scrittore d'arte e di storia, entusiasta pei fiori, disegnatore di giardini, *sportman* nel senso più distinto della parola . . . il suo giudizio era ricercato in ogni occasione, anche perchè guidato, oltrechè dalla competenza, da un invidiabile buon senso e da una perfetta rettitudine. Nè la benefica azione sua si rimase in Modena. Nell'amministrazione di Formigine portò criteri moderni, aprendo in quella bella cittadina una scuola gratuita di disegno. Ma, poi, maggiori onori raccolse quando fu invitato a far parte di comitati per diverse esposizioni in Roma, in Milano, in Palermo, in Bologna, ecc. Alcuni atti della sua vita meritano anzi d'essere partitamente indicati. Nel 1882 donò alla città di Modena una magnifica collezione di stoffe antiche, per la quale aveva avuto dalla Germania un'offerta di circa cinquantamila lire, e che nel 1886 in Roma all'esposizione dei tessuti fu premiata con medaglia d'oro; nel 1890 fece eseguire, d'incarico della regina Margherita, una collezione di ricami per la duchessa di Baden, e l'anno dopo ricevette uguale commissione dalla duchessa di Genova, per Parigi; nel 1892 fu invitato dal sindaco di Bologna a classificare i paramenti sacri di S. Petronio; nel 1896 fu chiamato a presiedere il comitato pei restauri del duomo di Modena; nel 1899 venne richiesto dell'opera sua per classificare i tessuti del Museo Sforzesco di Milano, e così, quattr'anni dopo, dal Comune di Bologna per le stoffe del Museo Civico; nel 1900, finalmente, fu eletto direttore del Museo Civico di Modena.

Guardiamone ora le pubblicazioni storiche ed artistiche che ebbero l'onore d'esser ricercate nel 1890 per la biblioteca dell'Accademia della Crusca. Esse sono: *Alberto da Gandino Giureconsulto del sec. XIII* (Modena, 1885); *Matrimonio di Caterina Strozzi* (Modena, 1883); *Tessuto degli Umiliati del sec. XIII* (Modena, 1883); *Tappezzerie dipinte del duomo d'Orvieto* (Siena, 1891); *Ars textrina* (Roma, 1887); *Di una puppattola del sec. XV* (Modena, 1886); *Una cuna del sec. XVI* (Modena, 1894); *Saggio degli usi e costumi della Corte di Ferrara* (Bologna, 1891); *Viaggi, cavalli, bardature e stalle degli Estensi* (Bologna, 1892); *Tavola, cantina e cucina della corte di Ferrara nel 900* (Modena, 1889); *Sulla venuta in Italia degli Arciduchi d'Austria conti del Tirolo 1652* (Modena, 1892); *Il Principe Foresto d'Este all'armata cesarea comandata dal Montecuccoli* (Modena, 1893); *Statuto suntuario bolognese e il Reggimento delle vesti bollate* (Bologna, 1889 - in collaborazione col dott. Umberto Dallari); *Corredo d'Elisabetta Gonzaga Montefeltro* (Torino, 1893); *Isabella Beatrice e Alfonso d'Este infanti* (Modena, 1896); *Il castello d'Issogne* (Modena, 1888); *Sulla venuta in Ferrara della Beata Lucia da Narni* (Modena, 1901); *Del chermisi e della polvere di grano* (Firenze, 1903); *Episodio storico inedito intorno a Lucrezia Borgia* (Bologna, 1902); *Di un antico tessuto trovato nel monastero di S. Pietro in Modena* (Milano, 1902); *Ancora del tessuto di Modena* (Milano, 1903).

Ecco riassunta, per così dire, l'opera del Gandini nella vita pubblica e in pro' dell'arte. Ma quello che solo gli amici poterono conoscere, in tutta la sua altezza e nobiltà, fu il *cuore*, che egli ebbe, oso dire, perfetto e che gli valse amicizie tenere del pari che forti e durevoli.

CORRADO RICCI.

MENOTTI BASSANI & C. Editori — MONETTI ANDREA, *responsabile*.

La presente Rassegna è stampata su carta della Ditta AMBROGIO BINDA & C. di Milano

Bibliografia

= **Luigi Coletti,** *Arti Senesi,* A. Zoppelli, Treviso.

Una delle conseguenze meno piacevoli delle mostre di antica arte locale è la pletora inevitabile di pubblicazioni ad esse riferentesi che compaiono sotto forma di articoli, opuscoli o libri, scritti per la maggior parte da persone mancanti delle doti e conoscenze necessarie a compiere tali opere. Fu dunque con una certa diffidenza che vedemmo il libro del sig. Luigi Coletti recante il titolo altisonante di *Arti Senesi* uscito dalla Casa Editrice A. Zoppelli di Treviso. Però non tardammo ad accorgerci che l'autore possedeva alcune qualità che lo differenziano da molti dei recenti scrittori d'arte, e per la sincerità, e per l'entusiastico amore al suo soggetto. Sfortunatamente la franchezza e l'entusiasmo non bastano a fare un'opera completa, specie nel campo della critica, di quella critica a cui seri studiosi come i Berenson, Fry, Olcott, Fabriczy, Douglas portarono già il loro importante contributo, del che pare il sig. Coletti non si sia reso un conto esatto. Egli pecca meno per deficienza di serietà e di virtù speculativa che per difettosa conoscenza della critica precedente e per immaturità in quella percezione visiva che è la dote più necessaria a formare un vero conoscitore e un vero critico.

L'A. inizia il suo libro con un capitolo su « la precedenza della Scuola senese sulla Scuola fiorentina » in cui parla di Guido da Siena, Cimabue, Duccio e Giotto e discute intorno alla « Madonna Rucellai » come se ignorasse persino il nome del Wickoff e di J. P. Richter che pei primi negarono tale attribuzione a Cimabue. Modestamente ci sia lecito rammentare come alcuni anni or sono noi pure sostenemmo che abbiamo in quel celebre dipinto non un prodotto di Duccio stesso ma della sua scuola. Del resto, data l'indole così diversa della scuola senese e della fiorentina, non intendiamo bene il senso del vocabolo *precedenza.* Duccio rappresentava piuttosto la continuazione, lo sviluppo glorioso di una corrente ancora viva puramente Bizantina mentre Giotto personificava un distacco reciso, una rivoluzione. Il secondo capitolo « Caratteri dell'arte senese » è il più meritorio se non il meglio scritto: seguono poi due altri su la « scoltura, architettura ed arti minori » e lo « svolgimento della pittura senese » in cui appare più evidente la deficienza critica dello scrittore. Che cosa dobbiamo dire di un autore che pubblica come fosse di Duccio la Vergine e il Bambino di S. Cecilia in Crevole, che crede Giotto possa aver subito l'influenza di Duccio (!!) che attribuisce a Ambrogio Lorenzetti la Madonna dalle Serre di Rapolano e il quadro ridipinto del Duccio nella galleria di Perugia e dimentica il suo capolavoro di Massa Marittima, che dà a Giovanni di Paolo la tavoletta di Biccherna del 1460 evidentemente del Vecchietta, che pone come punto di partenza di un intero periodo della pittura senese un maestro così vago e poco noto quale Priano della Quercia, che dedica intere pagine a pittori di minor talento, mentre in poche righe si sbriga del più grande artista del quattrocento in Siena, del Sassetta, facendo di lui un seguace dei suoi stessi scolari, Sano e Vecchietta (?) e commette molti errori e molte mancanze di simil genere? Non ci si chiamerà dunque troppo severi se giudicheremo il libro del sig. Coletti immaturo e tale da indurre in errore il pubblico che non sa di critica, onde l'A. prima di scrivere, avrebbe dovuto rendersi padrone del suo soggetto con uno studio diligente delle opere e dei critici precedenti. Ciò non ostante i pregi che noi troviamo in questo primo suo libro ci fanno sperare di poter un giorno leggere di lui un secondo più maturo e più perfetto. F. M. P.

= *Empoli artistica,* **Odoardo H. Giglioli,** Lumachi - Firenze. Mentre una volta le pubblicazioni illustranti centri artistici in Italia erano quasi tutte dovute a forestieri inglesi, tedeschi, o francesi ora invece abbondano quelle di autori nostrani. Lo stabilimento delle Arti Grafiche in Bergamo fu, se male non ci apponiamo, il primo ad iniziare una serie di tali guide descrittive sotto la direzione di Corrado Ricci, ed ora la Casa Lumachi di Firenze ci dà « La Toscana Illustrata » di cui appunto ci pervenne il secondo volume: « Empoli Artistica » di Odoardo H. Giglioli. In questo l'Autore, premessi alcuni brevi cenni storici, descrive i principali monumenti di Empoli e le opere d'arte che contengono. La parte più importante è consacrata alla Collegiata e ai numerosi quadri che vi si trovano, poi si passa alle altre due chiese di S. Stefano e della Madonna del Pozzo e quindi ai dintorni. Parecchie illustrazioni, non tutte in verità molte chiare, corredano questa utile e coscienziosa pubblicazione.

= *Vecchi tappeti orientali.* Il museo Imperiale dell'Arte e dell'industria in Vienna pubblica un volume con 25 tavole in cui si trovano riprodotti i tappeti d'Oriente più preziosi acquistati dal 1896 in poi. Il sig. A. di Scala C. A. O. si incaricò di tale pubblicazione, che compie l'opera *Tapis d'Orient,* edita dal 1892 al 1896 sotto la Direzione del Museo del Commercio Austriaco. **W. Bode,** peritissimo in tessuti orientali e Direttore del Kaiser Friedrich Museum di Berlino ne scrisse la prefazione; le riproduzioni dei magnifici tappeti furono eseguiti secondo un nuovo processo in 16 a 18 colori dalla stamperia i. r. di Vienna. L'Editore è *W. Hiersemann* di *Lipsia.*

= La casa editrice **Karl W. Hiersemann** ha pubblicato la traduzione tedesca dell'opera di W. J. Anderson e R. Pheni Spiers sull' *Architettura della Grecia e di Roma,* che presenta grande interesse e utilità non solo per gli studiosi ma per coloro i quali vogliono farsi un concetto di un'arte in cui i Greci raggiunsero un livello non mai sorpassato. Gli autori inglesi, di cui uno, W. Anderson professore a Glasgow essendo morto lasciò allo Spiers la continuazione e la fine del lavoro da lui ideato, passano in rassegna i principali monumenti dell'antichità, dell'Ellade, dell'Asia Minore, di Roma e delle colonie Greche in Italia. Nè si contentano di illustrarli col testo ma con grandissima copia di nitide incisioni, le quali ce li presentano nell'intero, nei particolari, nello stato presente e secondo una ideale ma fedele ricostruzione. Sarebbe desiderabile che anche da noi si divulgassero in italiano opere come questa, che rendono facile e piacevole nonchè istruttivo l'intendimento dell'architettura.

= *Monumenti d'Arte Medioevale e Moderna,* pubblicati a cura di **A. Munoz,** Danesi, Editore - Roma. — È uscito il 1° fascicolo di questa importante pubblicazione che ha lo scopo di fornire agli studiosi ed al pubblico colto le riproduzioni di opere d'arte inedite o poco note o non facilmente accessibili o male riprodotte fin qui.

Il primo fascicolo contiene le seguenti quattro riproduzioni in fototipia: Tav. 1. Parigi. *Biblioteca Nazionale:* Evangelario Siriaco n. 33. Miniature. Tav. 2. Roma. *Grotte Vaticane:* Melozzo da Forlì, Madonna col Bambino. Tav. 3. Roma. *Villa Colonna:* Sarcofago del III-IV secolo. Tav. 4. Roma. *Ss. Quattro Coronati:* Chiostro del secolo XII.

I *Monumenti d'Arte medioevale e moderna* si pubblicano in 12 fascicoli l'anno, formanti un volume di 50 tavole in fototipia.

= **Guida Coopmans.** — Abbiamo ricevuto l'edizione 1906-07 della *Guida Generale di Milano e Provincia* della Casa Editrice *E. Coopmans,* via Spiga, 6. È un poderoso volume di circa 2000 pagine, composto di vari dizionari d'indirizzi riflettenti l'amministrazione pubblica, l'industria, il commercio, le arti, i musei, le pinacoteche, le biblioteche e tutte le professioni. È corredato da notizie e tariffe fra le quali rimarchevoli quelle doganali al corrente degli ultimi trattati, e di un *Atlante planimetrico a colori* della città (copia esatta delle mappe municipali); delle piante dei teatri, degli ippodromi, dell'Esposizione, ecc. La parte riguardante la Provincia è notevolissima ed è ornata da una nitida carta a colori della Provincia e della Pianta di Lodi. Lodevole la disposizione della *réclame* messa in modo da imbarazzare il meno possibile la consultazione. La redazione della Guida è pratica e moderna: certo una delle migliori e più complete che si pubblichino.

CRONACA

Roma. — I lavori della colonna Traiana.

Il terriccio di colmatura della caverna medioevale sotto la colonna Traiana, copriva numerosi scheletri, in parte scomposti, ricoprente a sua volta un ossario.

Fotografati, i resti umani saranno studiati dal Prof. Ottolenghi, direttore dell'Istituto di medicina legale dell'Università di Roma, e si procederà subito al lavoro di robustamento mediante la ricostruzione del pietrisco di selce e dei massi di travertino asportati, secoli addietro, dai cercatori di tesori.

Nella colmatura dello squarcio medioevale si sono trovati altri scheggioni della ghirlanda marmorea a foglie di lauro, larga sei metri, sufficienti, insieme agli altri già rinvenuti, a ricomporre tutta la parte mancante alla base della colonna.

Saranno ricollocati a posto, dopo eretta un'impalcatura a ciò necessaria, e dopo aver murata la caverna usata nel medioevo come ossario e carnaio.

Oltre gli scheggioni della base, furono trovati alcuni frammenti marmorei dei trofei scolpiti in giro al piedestallo.

Scavando presso la costruzione della colonna, vennero alla luce, a più di un metro di profondità, i selci di una strada romana e come tali disposti. Questa strada, più bassa del Foro Traiano e di questo anteriore, fu tagliata dalla fondazione della colonna. Potrà dar luogo a nuovi studi sull'antica topografia del luogo e sull'iscrizione dedicatoria tuttora leggibile sopra la porta del monumento.

Roma. — L' „ Ara Pacis "

Si va acuendo e generalizzando l'agitazione per la ripresa dei lavori dell'*Ara Pacis*, sospesi per mancanza di fondi.

Il proprietario del palazzo Ottoboni di Piano, che è un intraprenditore di lavori arricchito, offrì generosamente un concorso e assentì a che i lavori si proseguissero liberamente. Malgrado tutto questo, fu tutto lasciato in abbandono e, siccome nessun lavoro di riparazione alle infiltrazioni fu fatto, è facile immaginare in che stato sarà ridotto di nuovo il monumento, che è tutto a finissime sculture.

Tutti i corpi artistici si stanno adoperando per il compimento delle scoperte e si spera che l'on. Fusinato dia prova di quella attività e buon volere che sono mancati ai suoi molti predecessori.

Firenze. — La scoperta di un'opera di Michelangelo.

Scrivono da Firenze alla *Tribuna*:

« Il patrimonio artistico fiorentino si è in questi giorni arricchito di una nuova opera michelangiolesca di una grandissima importanza. Si tratta di un modello in terra cruda che fino a ieri giaceva inosservato nella sala dei gessi dell'Istituto di Belle Arti e che, riconosciuto settimane fa opera di Michelangiolo dal dottore A. Gottchewschi del *Kunst Historisches Institut* di Firenze e da altri suoi colleghi, è stato sollecitamente trasportato per cura della Direzione delle RR. Gallerie nella tribuna del David, dove oggi figura con l'indicazione « Torso di Michelangelo ».

« Che questo modello sia opera michelangiolesca è stato riconosciuto dal dott. Gottchewschi dopo tali ricerche: tempo fa il dott. Ernesto Steinmann, in uno studio pubblicato da una rivista d'arte tedesca tentò di stabilire di quali divinità fluviali Michelangelo aveva in animo di ornare ancora le tombe medicee Questo critico basandosi su un disegno anonimo dell'Albertina di Vienna dava grande importanza, nella sua ricerca, ai piccoli modelli del Tribolo custoditi nel Bargello di Firenze. Il Gottchewschi, studiando l'ipotesi dello Steinmann vide registrato, negli Inventari Medicei del 1553 e del 1559 « un bronzo ritratto di un fiume (di mano) di Michelangelo ». Trovato questo piccolo bronzo (che, proveniente dallo scrittoio di Cosimo I, è oggi nel Bargello) riconobbe che questa figura non ha niente a che vedere con le divinità fluviali eseguite in terracotta dal Tribolo mentre rassomiglia ad alcuni ignudi della volta della cappella Sistina.

« Della sua scoperta il Gottchewschi fece un resoconto il 10 febbraio in un seduta dell'Istituto Germanico. Poco dopo l'illustre scultore Hildebrand fece noto al Gottchewschi che egli aveva veduto tempo addietro, nella Galleria dei Gessi dell'Istituto di Belle Arti, una copia in grande del piccolo bronzo, fatta in terra cruda.

« E il Gottchewschi, il 28 aprile, riferì su quel torso nascosto e dimenticato trattando specialmente dello strano materiale del quale è composto: una pasta di terra, cimatura e stoppa come la descrive e raccomanda il Vasari nella vita di Jacopo della Quercia. A questo punto il dott. Geisenheimer, anche dell'Istituto germanico, comunicò al collega un appunto trovato negli atti dell'Accademia del disegno. Da questi si ricava che nel 1583 Bartolomeo Ammanati donò alla Accademia di Belle Arti un modello di « terra colla cimatura, di braccia 4, di mano di Michelangelo » che egli aveva avuto in dono del granduca Cosimo.

« La fortunata scoperta degli studiosi dell'Istituto germanico di storia dell'arte ha fatto conoscere una nuova opera michelangiolesca ed ha giovato alla storia delle tombe medicee. Molta gratitudine si deve quindi a costoro, così benemeriti della nostra critica storica, artistica. Va anche notato con piacere che Corrado Ricci, appena ha conosciuto tali conclusioni, senza alcun indugio ha subito tolta dal suo nascondiglio ed esposta al pubblico l'opera nuova ». *G. T.*

Bologna. — Acquisto di un Dolci.

Il direttore della R. Pinacoteca di Bologna ha acquistato da un privato un *San Giovannino* di Carlo Dolci.

Ancona. — Il deperimento di un Tiziano.

Esaminato il deperimento del quadro del Tiziano a S. Domenico il Ministero della P. I. ha iniziato trattative con quello di Grazia, Giustizia e Culti per provvedere al restauro.

Udine. — Affreschi del cinquecento.

Durante i lavori per il collocamento nella sala detta d'Aiace della lapide a ricordo del Congresso della « Dante Alighieri » in Udine, nel togliere l'intonaco della parete dietro alla statua di Aiace vennero in luce magnifici affreschi del 1500. Quantunque i dipinti siano guastati da spessi colpi di martello, per stabilire il sovrastante intonaco, dietro ordine del generale Bernadotte, emanato il 27 maggio 1797 dopo la caduta della Repubblica Veneta, pure traspare della vivacità delle tinte e dalla morbidezza delle linee tutto il pregio di questi affreschi.

Finora vennero in luce, circondati da artistici fregi ed ornati, gli stemmi dei luogotenenti veneti Corner e Cappello. Quest'ultimo fece erigere il magnifico arco in pietra esistente fino ad un anno fa all'angolo di via Porta nuova, ed ora demolito.

Di questi stemmi pare siano provviste tutte le pareti della sala Aiace ora coperte da un intonaco grigiastro.

Ad ogni modo il sindaco ha disposto perchè sia scrostato l'intonaco fino a che vi è traccia di dipinti e che la lapide, anzichè murata, sia applicata alla superficie della parete perchè gli affreschi non siano distrutti.

Arezzo — Per conservare un'opera d'arte.

Vennero fatte pratiche per vendere il celebre camino, ricco di finissime sculture, opera di Simone Mosca di Ferenzano, esistente nel salone del palazzo dei conti Fossombroni ad Arezzo.

La cittadinanza e l'autorità aretine giustamente hanno protestato ed invocato provvedimenti.

Arezzo. — Sempre l'Esposizione di arte antica.

Scrivono alla *Tribuna*:

« Con lodevole iniziativa della locale Camera di commercio ed arti, nell'occasione dell'inaugurazione del monumento nazionale a F. Petrarca, si avrà in Arezzo una mostra antica.

« La nostra terra, che fu culla di un'infinita serie di artisti, fra i quali primeggiano Michelangelo, Margaritone, Pier della Francesca, serba infinite traccie del loro genio, ed una mostra che riunisca i tanti tesori sparsi per tutta la nostra provincia riuscirà senza dubbio una delle più interessanti e mostrerà che Arezzo, dimenticata pur troppo fino ad ora dal lato artistico dagli aretini stessi e, forse per questo, anche dagli storiografi dell'arte, conserva capolavori di maestri insigni, tesori innumerevoli tali da meritarle uno dei primi posti fra le consorelle toscane ».

RASSEGNA D'ARTE

ANNO VI. MILANO - Luglio 1906. N. 7.

Panorama - Sassi di Rocca.

La Pieve di Trebbio

La Direzione della *Rassegna d'Arte* è lieta di dar posto al seguente articolo dovuto al Parroco e R. Custode della monumentale chiesa di Trebbio il quale, dando un esempio purtroppo raro fra il nostro clero, è riuscito con la perseveranza consigliata da una buona causa a intraprendere serii lavori di restauro e di ripristino nella propria antichissima chiesa, attraverso la passiva ostilità dei parrocchiani, gli intoppi burocratici e una incredibile ristrettezza di mezzi.

La Pieve di Trebbio, nell'Appennino modenese, a metà strada sulla provinciale Vignola-Zocca su ameno e fertile altipiano a 460 metri sul mare, ha, in cospetto, un panorama scintillante e magnifico per la vastità dell'orizzonte che si allarga fino al nevoso Cimone, seminato di vecchi neri castelli, folte boscaglie, declivi e colli ubertosi, e, in faccia, i famosi sassi di Rocca, enormi blocchi di arenaria dalle dentellate punte, percosse dalla folgore, che si slanciano ad altezza vertiginosa verso il cielo.

Il panorama è veramente bello e in questo l'ammirazione dei moderni visitatori trova conferma in quella dei secoli passati, in *memorie* magnificanti la splendida posizione ed attestanti che la Pieve di Trebbio *fu posta nel più bel sito che si avesse d'intorno per molte miglia.*

La Pieve di Trebbio ha buon patrimonio di storia che sta ad attestare del glorioso suo passato nei bassi tempi; ma è storia certamente non completa tanto che l'epoca precisa di fondazione di questa singolare ed interessante costruzione resta tuttora avvolta nell'oscurità più intensa.

Questo spiega in parte le incertezze e la diversità di conclusioni, cui sono giunti studiosi di valore, costretti a cavar fuori dai rilievi, dai capitelli, dalle varie decorazioni, dal complessivo sviluppo stilistico dell'edificio, la misteriosa data. L'apparente contraddizione fra le parti della chiesa (capace di disorientare i migliori studiosi), i metodi e i criteri diversi di studio e di ricerca hanno contribuito forse a portare a conclusioni diverse. Ecco perchè, secondo alcuni, sarebbe fra i più bei tipi di chiesa dell' VIII-IX secolo, mentre ad altri invece pare più naturale assegnarla al X secolo. Vanterebbe dunque in tutti i modi una rispettabile antichità.

Comunque sia è ora da tutti abbandonata la tradizione che questa fosse una e precisamente la terza delle cento Pievi che Donna Matilde di Canossa, la celebre castellana, avrebbe fatto edificare. E giustamente, chè nessun fatto storico sta a confermarla.

***

Di Trebbio si parla in documenti del 996, ma non si hanno notizie di qualche entità se non dopo il mille, quando Trebbio aveva già acquistato notevole importanza religiosa e civile.

Senza riandare per filo e per segno tutte le notizie che si hanno di Trebbio (cosa non breve nè forse piacevole), accennerò ad alcune cose che potrebbero essere i segni rivelatori di una veneranda incontestata grandezza, e

Avanzi del fonte battesimale.

cioè il titolo de' suoi *Parroci,* i vasti *possedimenti,* il suo *plebato* esteso ed autorevole, l'antico *edificio,* il *fonte* battesimale.

È certo che i parroci di Trebbio ebbero sempre il titolo e le prerogative di arcipreti. E siccome a quei

tempi non si usava dar titoli *honoris causa* senza un vero e proprio ufficio corrispondente, come si desume dal Sinodo di Pavia (anno 850) e dalla Bolla di Celestino III

Interno della chiesa di Trebbio.

(anno 1194), così è indubitato che la Pieve di Trebbio fu tra le prime che furono fabbricate *in pago* le quali, per essere come un prolungamento della Cattedrale o chiesa del Vescovo, unica e sola chiesa che avesse la pienezza del ministero, compreso il battesimo e la predicazione, furono dette Cappelle episcopali, Chiese battesimali, Pievi: dal termine *Plebs* (popolo) di fedeli sotto la guida di un sacerdote capo di altri preti *(archi presbiter)*, come la chiesa era centro religioso cui faceva capo ogni altro centro di minore importanza venuto necessariamente dopo.

L'importanza di alcuni arcipreti di Trebbio verso il sec. XIII, in tempi cioè nei quali i luoghi come questi dell'Appennino modenese dovevano esser selvaggi e giù di mano, oltrepassa quella che poteva avere un *Rector* di una chiesa qualsiasi sperduta fra i monti.

Nata questione fra il Convento di S. Caterina in Modena e il Vescovo sul diritto di eleggere l'abate, il Vescovo scomunicava il Convento e i Benedettini appellavano all'Arcivescovo di Ravenna. Questi incaricava l'Arciprete di Trebbio di trattare tra il Vescovo di Modena e il Convento un componimento e, nel caso che il vescovo si rifiutasse di recedere cioè di ritirare la scomunica, assolvesse il convento a nome suo. E l'arciprete di Trebbio, dopo di aver tentato inutilmente un componimento, ai 28 luglio 1293 assolse il convento dalla scomunica. Questa notizia, se conferma come in quei tempi Modena dipendesse da Ravenna, fa capire ancora come la Pieve di Trebbio non dipendesse probabilmente da Modena ma da Ravenna o da Nonantola.

Un arciprete, Ugolino, era intimo di fra Salimbene, celebre cronista che ricordava volontieri di essere stato a Trebbio, approfittando forse della compagnia dell'amico, dell'aria ossigenata dei luoghi, dell'ammirevole salubre posizione, per un po' di ristoro.

Altro arciprete di Trebbio, certo Rainerio, uomo assai stimato e di molti meriti vediamo assurgere all'alta missione di mediatore di pace fra la *Repubblica modenese* e *Azzo d'Este* e dare poscia il danaro necessario affinchè alcuni frati domenicani potessero recarsi a Ferrara per il cambio dei prigionieri. Altri arcipreti di Trebbio vediamo esercitare di fatto nella investitura di chiese dalla Pieve dipendenti, quell'autorità e supremazia che alla Pieve era altamente riconosciuta.

In un documento dal Tiraboschi stesso assegnato al 1443 si ha l'elenco delle chiese che dipendevano da Pieve come filiali. Esse erano in numero di ventisei e si chiamavano: chiesa di S. Paolo di Montevallaro (l'attuale parrocchia di Monteorsello), Chiesa di S. Geminiano di Guiglia (l'attuale omonima parrocchia), Zoccolo, Trebanello (l'attuale Rocchetta di Guiglia), S. Salvatore di Montesanto (forse l'attuale Monteombraro), S. Giovanni di Vergnano, S. Maria della Garusa, S. Maria di Fontanella, la chiesa di Montecorone, la chiesa di Lizzano, la chiesa di Castello delle formiche, la chiesa di Casmana, la chiesa della Rocca superiore ed inferiore, la chiesa di S. Biagio in Porcilia, la chiesa di S. Pietro di Pagnano, la chiesa dell'Ospedale de' Garamoli.

Alla vastità del plebato corrispondeva la possidenza beneficiaria della Pieve. La copiosa dotazione beneficiaria consisteva in numerosi poderi sparsi qua e là nel territorio della Pieve, in Guiglia, Rocchetta, Monteorsello, costituenti un reddito sei volte circa il beneficio attuale.

Dei beni della chiesa usufruirono dal 1500 al 1823 un po' tutti quanti ebbero rapporti colla Pieve; meritano fra essi di essere ricordati: fra Graziano da Brescia che la ebbe in Commenda, fra Salimbeni celebre cronista già ricordato, il Cardinale Ferrari Vescovo di Modena, il celebre

Fianco di mezzogiorno.

Cardinale Cortese pure vescovo di Modena, il filosofo e grecista Giovanni da Montesdohc lettore allo studio di Bologna, e poscia il Capitolo di Carpi che in forza

Facciata nello stato attuale.

delle bolle di Giulio II e Leone X lo assorbì completamente.

In origine si sa che era *unico* il battisterio, e presso la chiesa del Vescovo, come unico era il centro religioso, la Cattedrale, perchè i preti facevano vita comune col vescovo.

Nel secolo IV incominciò la creazione embrionale delle chiese foresi; l'assegnamento cioè di un prete ad una data frazione di popolo, e per ovviare al pericolo di vita nei neonati fu dato a quelle prime chiese il diritto di conferire il battesimo. Era come un prolungamento della Cattedrale, perciò quelle prime chiese foresi furono dette Cappelle episcopali, Pievi (popolo, con a capo un sacerdote), chiese battesimali; perchè in esse sole per concessione del vescovo era permesso battezzare, predicare, imporre le mani. Di qui il gran conto in che si teneva il fonte battesimale che era la sintesi e il perno della dignità e importanza di una chiesa. Ebbene nella storia di Trebbio rifulge costante il culto per l'antichissimo fonte battesimale. Magnifica invero doveva essere la funzione quando le ventiquattro chiese che da Pieve prendevano *esempio e direzione,* convenivano nel sabato santo a Pieve per la rinnovazione del Fonte. Dopo che permutazioni inconsulte di parrocchie ebbero infranta la primitiva armonia e la lotta ferveva accanita e tenace tra il vescovo di Modena e i Pio di Carpi, il braccio secolare vegliava al decoro e al culto dell'antico fonte battesimale di Trebbio. A mezzo della Podesteria di Guiglia per più di mezzo secolo (1521-1587) fece sapere ripetutamente e minacciosamente come *fosse mente ducale che tutti i popoli soggetti alla sua giurisdizione dovessero trovarsi il sabato santo alla Pieve di Trebbio per la tradizionale funzione del fonte battesimale.* Nell'editto del 1579 il duca ordinava di infliggere ai capi casa che non obbedissero il carcere e 500 scudi di multa. Era certamente un modo energico per obbligare i restii ad obbedire, ma per noi sta solo a dimostrare di qual culto fosse circondato l'antico fonte battesimale di Pieve. Una fortunata circostanza conferma ora all'evidenza quanto siamo venuti dicendo. Poco tempo addietro, lavorando ai restauri della chiesa, a m. 0,70 sotto l'attuale pavimento furono trovati diversi blocchi decorati in rilievo che, messi insieme, costituiscono due terzi circa dell'antico fonte per immersione. La decorazione esterna è di stile romanico primitivo e la iscrizione che esiste nel labro superiore, ed è necessariamente incompleta, a giudizio dell'illustre paleografo prof. Federico Patetta dovrebbe attribuirsi al secolo VII.

***

La Pieve di Trebbio si mantenne centro religioso reputatissimo fino ai primi del XVI secolo. Le bolle dei Papi Giulio II e Leone X, che vollero la Pieve aggregata alla erigenda Collegiata di Carpi, spezzarono quella unità e grandezza.

La Pieve non avrà più i suoi arcipreti, le sue rendite, lo splendore del culto tradizionale. Essa dovrà semplicemente fornire i redditi ai nuovi canonici di Carpi i quali provvederanno un *sacerdote* per il disimpegno del sacro ministero, a L. 42 annue! Le lunghe e tenaci contese tra i nuovi padroni e i vescovi di Modena faranno il resto.

Nessuna cura potevano avere del preziosissimo arredamento della Chiesa, del vetusto fabbricato, dei possedimenti ed averi suoi, del decoro delle sacre funzioni quei poveri *sacerdoti* curati continuamente mutantisi cui si lesina e spesso si nega il necessario alla vita, indifesi,

Progetto di restauro.

senza autorità, in balia dell'altezzoso livellario e dei soprusi d'ogni genere di quell'epoca turbolenta.

Per il Breve di Pio VII (22 Dicembre 1821), che stabiliva nuove confinazioni alle Diocesi di Modena, Carpi e Reggio Emilia, la Pieve di Trebbio veniva divelta dalla diocesi di Carpi e aggregata a quella di Modena.

***

Forma primitiva della chiesa.

Dopo i lavori di assaggio e scoprimento operati in questi ultimi anni è possibile stabilire con sicurezza la forma primitiva dell'edificio.

La Pieve di Trebbio fu costruita di forma basilicale a tre navate con unica abside circolare all'interno, poligonale all'esterno. Le tre navate erano spartite da sei pilastri reggenti otto arcate a pieno centro, con cripta sottostante all'altar maggiore.

Capitello di semicolonna.

Le sei arcate più vicine alla porta di facciata misuravano m. 4 ciascuna, le due più vicine all'altare m. 5,60.

Capitelli a trecce.

La nave di mezzo aveva una larghezza di m. 4 e si elevava di m. 12; le due minori erano di m. 2 per m. 6,50. Il tetto era a incavallature scoperte; il piano della chiesa in corrispondenza della cripta è di circa un metro. Due erano le porte, una a pieno centro sulla facciata, con semplice toro girante senza architrave e priva affatto di rilievi decorativi, l'altra sul fianco di mezzogiorno di soli m. 0.60 × 2,20, con archetto magnificamente decorato con architrave ora perduta.

La cripta evidentemente a volta aveva, ed ha riavuto recentemente, accesso alla chiesa superiore per una scaletta di sette rozzi scalini. Le finestre sono tutte a luce ristrettissima a feritoia — m. 0.15 × 0.90 — a doppio strombo. Sulla facciata stava la bifora ora riaperta e due occhi tondi ai lati corrispondenti ai due sopra l'abside aventi la croce a giorno, nel mezzo.

Capitello.

Nessuna finestra porta ornato di sorta. L'arco trionfale era deformato e pericolante e perciò fu armato; esso era formato da semplice toro girante con motivo identico a quello del portale.

Una cornice di coronamento ad archetti pensili sporgenti appena m. 0,05 ricorreva sui fianchi delle navate e sul fronte della chiesa, perciò verrà riprodotta nel restauro al muro di facciata.

La muratura interna ed esterna è di buona arenaria calcare del luogo in blocchi parallelepipedi squadrati con rigore, connessi con pochissima calce secondo le norme delle costruzioni romane. I motivi di ornato (flora, cestelli, rozzi animali fantastici e reali, ecc.) presentano i caratteri di una medesima tecnica e una marcata analogia di sviluppo.

I capitelli sono interessanti, e alcuni di essi realmente singolari.

Capitello di semicolonna.

***

Restauri e restauratori.

Una chiesa come questa, di vasta mole, costruita su terreno ondulato e senza alcun tirante in ferro, che conta parecchi secoli di esistenza, è naturale abbia avuto

Frammenti diversi.

restauri e relativi restauratori, e ne ebbe anche troppi a detrimento della sua primitiva costruzione. Così all'ala distruggitrice del tempo si aggiunse l'infausta azione degli uomini.

Certo nessuno si preoccupò mai, in tanti rimaneggiamenti del vetusto fabbricato, del dovere di rispettare in

Volta della chiesa.

esso la forma primitiva; ma c'è anche da esser lieti che nessuno dei restauratori abbia intaccato parti importanti dell'edificio. Nel 1700 fu coperta la travatura con plafone in gesso, furono chiuse le finestrine a strombo e aperte in loro vece ampie finestre rettangolari sulla facciata, sui fianchi, nell'abside. Ma « l'arellato » cadde poco dopo e allora la chiesa fu *vôltata* (cioè messa a vôlta nella nave di mezzo), e coperte di tegole le navi laterali « *curis et impensis* », del Capitolo di Carpi.

Pare però che mezzo secolo più tardi nè la canonica, nè la chiesa fossero in buon assetto, secondo il visitatore capitolare di Carpi, il quale riferiva essere quella chiesa e canonica il *disonor della Diocesi* e l'*obbrobrio del Capitolo*.

Più tardi, previa demolizione delle parti ornamentali sporgenti, forse corrose e in cattivo stato, e la costruzione di uno sprone per riparare allo strapiombo, veniva la facciata intonacata e colorata in *celeste* mentre ai fianchi o sulle navate basse si stendeva un color *rosa*.

Nell'interno venivano innalzati i soliti altarini posticci, impalcature, tribune, ecc. e all'abside crollata forse, ma di cui resta una parte fino al cielo della cripta, veniva sostituita un'abside rettangola dell'epoca peggiore. La cripta veniva coperta a solaio; murata la scaletta di accesso, la cripta servì da dispensa.

La chiesa veniva così coperta e svisata orrendamente, e fu fortuna che quei ristauratori rispettassero le parti organiche dell'edificio. Essi commisero la leggerezza (che poi fu una imperdonabile profanazione) di smussare tutti i capitelli delle semicolonne per far sapere forse a noi, tardi nepoti, che gli uomini della rinascenza non tolleravano le linee tozze di un capitello cubico anche se magnificamente istoriato. Ecco perchè i capitelli son oggi tutti mutilati.

Del Ciborio, dell'Ambone, del Battistero, dell'Altare Canelli non restavano che frammenti, nè è dato sapere quando essi cadessero vittime del tempo o del piccone demolitore.

***

Gli odierni restauri.

La vetusta chiesa arrivò dunque a noi mascherata di calce e di colori ma pressochè intatta nelle sue forme architettoniche originarie.

Sotto gli *abbellimenti* fatti d'intonaco, di colori, di pitture o ghirigori, erano evidenti le fenditure numerose, gli strapiombi marcatissimi; così che, nel 1897, all'atto di assumere la cura di questa chiesa, il sottoscritto credette suo dovere di adoperarsi per scongiurare la caduta dell'edificio e, poichè necessitavano restauri radicali, perchè questi si effettuassero nel senso di *ritorno in pristino*.

Essendo la chiesa già inscritta fra gli edifici monumentali occorsero cento e una approvazione e lungo prezioso tempo per provvedere alle cose più urgenti; così via via per continuare i lavori. Raccontare per filo e per segno quanti e quali sacrifici occorsero ed occorrono tuttavia per iniziare e via via condurre avanti i lavori, non è forse opportuno, come invece potrebbe esserlo dimostrare quanti sacrifici ha costato e costa un po' di bene per il patrimonio artistico. Sacrifici che sono tanto più gravosi in quanto provengono in gran parte non da cause locali ineluttabili, ma dal modo con cui funziona un Ente (l'Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti) che all'erario costa parecchie migliaia di lire all'anno, creato allo scopo di rendere possibile e facile la conservazione del patrimonio artistico nazionale, e

Archi della chiesa.

che riesce invece troppo spesso la più strana e aperta contraddizione a chi vuol lavorare sul serio. Molti Uffici regionali, per il modo con cui funzionano, contraddicono alla legge buona che li istituiva, defraudandone lo scopo.

A causa di questo nuovo ingranaggio burocratico che non esitò a porre inciampi di ogni sorta, a sospendere lavori, a gravarli di spese e formalità perfettamente inutili, un monumento che potrebbe essere ragionevol-

Archetto del portale di mezzogiorno.

mente restaurato in un lustro, con modesta somma, non lo sarà in mezzo secolo con una spesa dieci volte maggiore; ciò che qualche volta produce pur troppo l'effetto di stancare e indisporre chi avrebbe dato ai nostri monumenti energia, attività, denaro.

A un restauro metodico e serio alla Pieve di Trebbio si cominciò con assaggi in corrispondenza dei capitelli delle semicolonne; e il lavoro diede buoni risultati; fu poscia esteso lo scrostamento a tutto l'interno della chiesa e quindi alla facciata, e servì a mettere in luce la struttura primitiva dell'edificio. La volta bassa e tozza fu anch'essa inesorabilmente abbattuta e tornarono in vista la forma snella, alta, elegante della nave maggiore, le finestrelle a feritoia, la bifora, la croce a giorno, il tetto oscuro e severo nella incavallatura scoperta.

Ma intanto un timido movimento popolare di disapprovazione, nato fin dai primi assaggi, era andato via via crescendo fino a diventare e diventò qui clamore assordante di protesta: « *il parroco* — si diceva — *ha guastata e rovinata la Chiesa e bisogna cessare lo sconcio e riparare* ». Di fronte a questa fiumana di ignorante ma scusabile indignazione popolare locale, erano certo poca cosa l'approvazione e il plauso dei lontani studiosi; tuttavia, poichè la poco lieta accoglienza era in parte prevista, si proseguì nel lavoro. Furono atterrate le vôlte delle navi minori, le tribune, gli altari posticci, l'altar maggiore, lavoro barocco di nessun pregio, e sostituito con una semplice tavola. Fu smosso e rimesso al primitivo livello il pavimento del presbiterio.

Dopo molte e pazienti ricerche fu trovata e aperta l'antica scaletta di accesso alla cripta e questa resa sana con opportuno lavoro di sterro nel quale si rinvennero basamenti e capitelli pregevoli.

Sullo zoccolo dell'antico abside, per completare l'idea dell'edificio e creare uno sfondo non disdicevole all'edificio destinato al culto, veniva provvisoriamente innalzato l'antico abside.

L'edificio era così restituito all'antica forma, però gli assaggi, gli scoprimenti praticati per ogni dove, avevano messo in maggior evidenza le condizioni statiche deplorevoli dell'edificio: archi snervati e corrosi, fenditure nei muri per ogni dove e in tutte le direzioni, strapiombi allarmanti, pilastri slegati e pericolanti. Bisognava provvedere. Con tutta la precauzione, sotto la direzione dell'ufficio regionale per la conservazione dei monumenti, si rifecero archi e colonne, e in attesa di un più radicale restauro, fu armato l'arco trionfale che circoscrive l'abside.

La strada percorsa è qualche cosa, ma non è molta in confronto di quella che resta a percorrere.

Occorre, per la *sicurezza* dell'edificio, la ricostruzione definitiva dell'arco trionfale e del relativo abside, la rifazione di due arcate e del tratto di muro soprastante. Il ripristino dell'ambone, del battistero, dell'altare e relativo ciborio, dei cancelli del Coro si imporrebbero per convenienza e complemento.

Di questi giorni e dopo più di un anno di attesa veniva dal Ministero della Istruzione approvato il progetto di restauro del muro di facciata che sarà attuato nella corrente buona stagione, non ostante che la somma disponibile sia appena la metà di quella presunta neccessaria.

Giugno 1906.

Sac. F. Manzini.

Una tavola
di autore lombardo a Roma

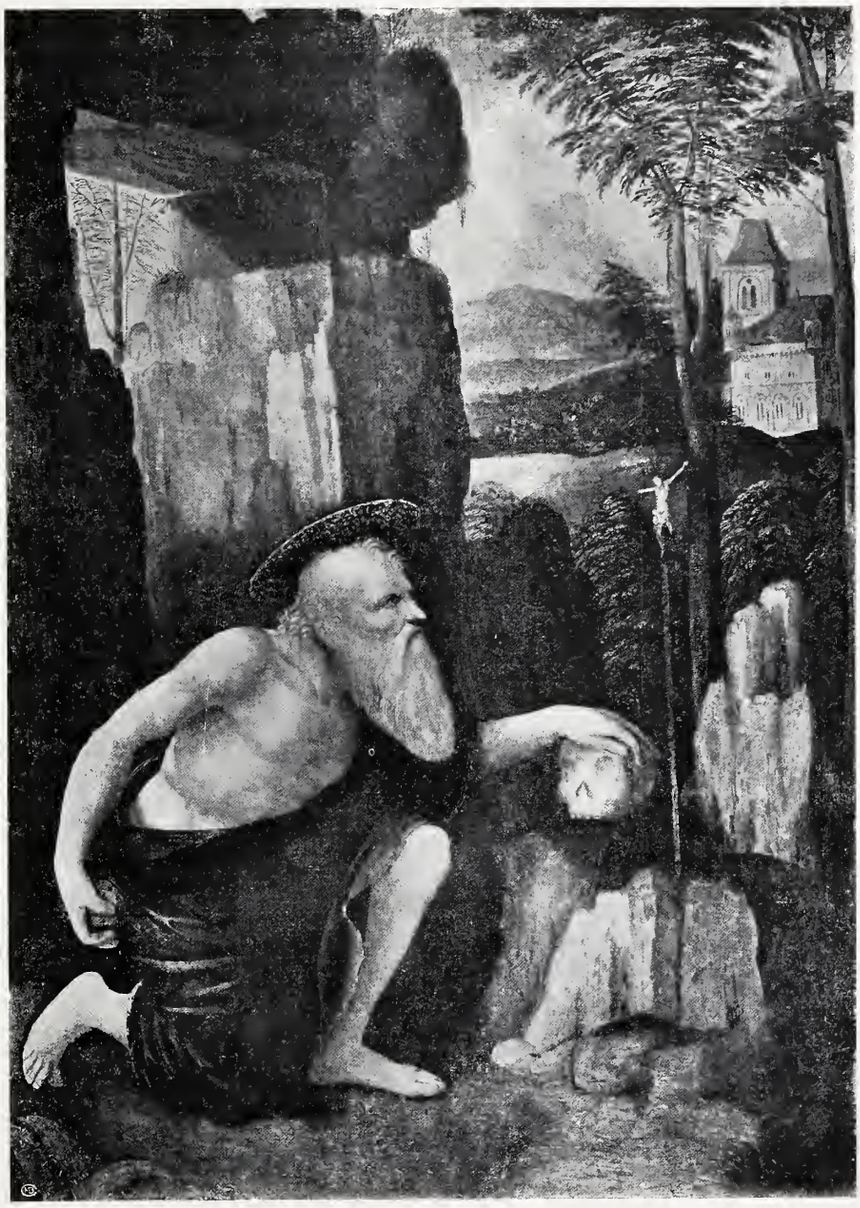
Da quando il mirabile dipinto rappresentante *S. Marta e Maria Maddalena* dalla galleria Sciarra emigrò a Parigi, nessun altro quadro di Bernardino Luini si conosceva in Roma da potersi mettere a riscontro con la piccola e soave tavoletta della galleria Colonna, dal Morelli rivendicata al gentile pittore lombardo (1). Perciò acquista una importanza singolare il bel *S. Girolamo penitente* che un nostro amico in questi giorni ha saputo assicurarsi per la letizia della sua casa e che noi, col gentile consenso del proprietario, siamo lieti di presentare ai lettori della *Rassegna d'Arte.*

Che la bella tavola riveli chiaramente la maniera del maestro di Luino nessuno vorrà dubitare, tante sono le analogie che la ricollegano ad altri dipinti usciti dalle mani del pittore lombardo (2). A parte le affinità generali che, per quanto eseguita in tempo diverso, essa mostra col *S. Girolamo* della galleria imperiale di Vienna, gli alberi del fondo riappariscono uguali nel mirabile paese che si apre dietro il grandioso arco della *Presentazione al tempio* nel santuario della Vergine in Saronno, la testa del santo trova

(1) G. Morelli, *Della pittura italiana. Le Gallerie Borghese e Doria-Pamphili in Roma,* Milano, Treves, 1897, 167.

(2) Questo articolo era già composto, quando Adolfo Venturi, il quale ebbe occasione di vedere il dipinto in parola, ci dichiarò che anche lui vi aveva riconosciuta un'opera di Bernardino Luini.

molti riscontri con quella del più vecchio dei re dell'*Adorazione dei Magi* esistente nella medesima chiesa, i cespugli che nella tavola di Roma si addensano in basso, subito dietro il piccolo Crocifisso, furono certo dipinti dalla stessa mano che ne rappresentò altri, del tutto simili, in una delle due Sacre famiglie della pinacoteca di Buda-Pesth, infine l'esecuzione delle roccie è identica nel quadro di Roma, nella *Pietà* della chiesa milanese di S. Maria della Passione, nell'*Adorazione dei Magi* del Museo del Louvre e nella *Fabbricazione delle armi di Achille* del palazzo reale di Milano. Anche qualche errore di disegno, che nella figura del S. Girolamo apparisce evidente al primo sguardo, tradisce le abitudini e i difetti del pittore lombardo; per esempio l'eccessiva lunghezza dei piedi, che si riscontra nella figura del Santo penitente, fu già dal Morelli acutamente indicata come uno dei segni più caratteristici dell'arte del Luini (1). Onde per questo particolare si potrebbero moltiplicare all'infinito i riscontri; se non che, volendo restringere l'esame a quei casi in cui la posizione presso che uguale dei piedi, dà luogo non solo ad una somiglianza di proporzioni, ma anche ad una identità di forma, ci limitiamo ad indicare il piede destro di Venere nel citato affresco delle armi di Achille, il piede destro della figura seduta nella graziosa pittura della Pinacoteca di Brera, rappresentante il giuoco del *Guancialino d'oro,* il sinistro della donna che si vede ritta nel medesimo dipinto, ed entrambi i piedi di uno dei manigoldi che nella grande *Crocifissione* della chiesa di S. Maria degli Angioli in Lugano si dividono le vesti del Cristo. Specialmente questa figura, che il pittore rappresentò seminuda e in ginocchio, in una posizione molto simile a quella del S. Girolamo, ci offre l'opportunità di fare qualche altro riscontro circa alla modellatura della spalla e di tutto il lato destro del petto, al modo di disporre il manto a mezzo del busto, sulla spalla e sul braccio sinistro, e all'uso di tagliare nettamente ad angolo, come una superficie piana, la rotula del ginocchio piegato, uso tanto più caratteristico, in quanto appare illogico e tradisce qualche lacuna nella conoscenza dell'anatomia umana.



San Girolamo penitente - Bernardino Luini - *Proprietà privata - Roma.*

Nella tavola del *San Girolamo,* dopo che essa fu liberata del sudiciume onde era coperta, le maggiori finezze dello stile apparvero nel bellissimo paesaggio che tra monti e convalli si dilunga per lontananze infinite. A sinistra, sotto un grande vano naturale aperto nella roccia, passa un'onda di sole e il respiro di un meriggio tranquillo e sereno; gli alberi e le alture più vicine, in quell'onda e in quel respiro, risplendono immobili come cerei enormi, mentre le montagne azzurrine del fondo sembrano tremolare e dileguar nella luce. Nella serena atmosfera il paesello silenzioso, che si adagia a specchio di un lago sulle falde della prima collina, e il marmoreo edificio che a destra risplende con vivaci riflessi, sembrano cose estranee e remote, simili al ricordo di un'illusione dalla quale lo spirito non siasi ancora completamente liberato. Non un uomo, non un rumore turbano l'incanto della religiosa visione; quel villaggio lontano e quel palazzo sono deserti o abitati da gente che dorme; le porte e le finestre sono chiuse, non fumano i camini per l'opera del focolare e sulla muta adunazione delle case e delle piante, dinanzi ai monti che profilano le loro creste taglienti contro il cielo, un albero altissimo protende i suoi rami con largo gesto pacificatore.

Nello studio delle diverse influenze che modificarono l'arte di Bernardino Luini e dei suoi seguaci non fu ancora

(1) Op. cit., pag. 168.

completamente lumeggiata la parte spettante ad Andrea Solario, il quale in un certo momento esercitò notevole efficacia sul Luini, ravvivando la tavolozza di lui, alquanto grigia e uniforme, con una ricchezza di colore tutta veneziana.

Di questa influenza è documento la tavola del S. Girolamo, in cui il colore scintilla come un rubino sul manto dell'eremita penitente, ha riflessi profondi e vellutati nel tratto più basso del paesaggio, sorride luminosamente sui monti del fondo, armonizzando con una rara giustezza di toni.

La parte posteriore della tavola era intorno intorno ricoperta da uno spesso strato di carta incollata, che lasciava sentire sotto le dita qualche rilievo. Rimossa la carta, apparvero due sigilli di ceralacca, solo in parte leggibili. Il più piccolo, che non ci è riuscito di identificare, mostra nel centro l'immagine della Vergine col Bambino fra due lampade votive, e in giro una iscrizione in gran parte cancellata (1). L'altro, più grande, presenta lo stemma mediceo sormontato dal cappello cardinalizio. Intorno corre l'epigrafe seguente, che abbiamo completata nelle parti illegibili mediante il confronto di un sigillo della collezione Corvisieri, ora entrata nella Galleria nazionale di Roma:

ALEXANDER *(Med)* ICES T*(ituli S. Cyr)* IACI PRESBITER CARD *(inales Floren)* T *(inus)*.

Sappiamo dunque che la graziosa tavola appartenne ad un famoso personaggio, il cui nome ricorre più di una volta nella storia del suo tempo. Alessandro de' Medici, nato nel 1535 da Ottaviano e da Francesca di Jacopo Salviati, nipote di quella Lucrezia de' Medici, che fu sorella di Leone X e di Clemente VII, dopo essere rimasto quindici anni in Roma ambasciatore del duca di Firenze, nel 1583 dal papa Gregorio XIII fu nominato cardinale del titolo dei Santi Quirico e Giulitta (2). Più tardi, allorchè Enrico IV si convertì al cattolicismo, Alessandro de' Medici dal pontefice Clemente VIII fu inviato in Francia come cardinale legato, *ad latere* del Re. Ivi egli rimase parecchi anni e ricevette l'abiura di Carlotta de Tremouille, madre del principe di Condè.

Il primo aprile del 1605, col nome di Leone XI, Alessandro de' Medici fu elevato al pontificato ma dopo soli ventisei giorni morì, non senza sospetto di veleno (3).

ARDUINO COLASANTI.

(1) Si leggono solo le lettere LUOGO PIO . . . . . DELE.

(2) Nel 1583 già da molti anni il titolo dei S.S. Quirico e Giulitta aveva sostituito quello abolito di S. Ciriaco. Nel suo sigillo Alessandro de' Medici fece invece incidere il nome tradizionale del titolo soppresso.

(3) Di questi sospetti, che corsero in Roma, discorre, senza mostrare di prestarvi fede, il cardinale Porroni in una lettera diretta ad Enrico IV nello stesso giorno della morte del papa.

★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★

Leida. — Esposizione.

Il 14 del prossimo luglio si inaugurerà a Leyda, per l'anniversario della nascita di Rembrandt, una interessantissima esposizione nel Museo Municipale. Essa conterrà moltissimi quadri del maestro e di altri pittori del XVII secolo, come Gerard Dou, Van Mieris, Steen, Van Goyen, ecc. Fra le opere di Rembrandt, si vedranno il dipinto noto sotto il nome di *Scipione*, eseguito negli ultimi anni della vita dell'artista e scoperto ultimamente in Inghilterra, una *Andromeda* pure ritrovata da poco, e *Saskia che tiene una lettera*, scoperta nel 1906. Figureranno inoltre disegni, acqueforti e l'intera riproduzione delle opere di Rembrandt, non che la riproduzione dei lavori che più ispirarono il maestro, così da potersi fare un'idea adeguata della sua evoluzione.

Un polittico di Luca di Tomè

recuperato da Siena

INVITATO alcuni mesi or sono da un noto antiquario di Roma ad osservare un quadro da lui recentemente comprato sul mercato di Pisa, riconobbi con meraviglia nella pittura il polittico di Luca di Tomè, un tempo nella cappella detta di Munisterino alle Tolfe presso Siena. Da quest' oratorio di campagna era scomparso circa dieci anni fa senza che si sapesse dove fosse andato a finire; null'altro, all'infuori di questo, risultava: che l'Arcivescovo, cui era stato ceduto dalla famiglia Fiori, proprietaria della cappella, l'aveva venduto a un antiquario per la somma cospicua di lire quattrocento!

Della vendita clandestina del polittico giunsero allora denunzie da Siena; s'iniziarono pratiche per il recupero di esso o per un' azione giudiziaria, ma non si venne a capo di nulla, essendosi obiettato che a buon diritto il polittico era stato venduto, in quanto i proprietarj, avendo rivendicato il Beneficio canonicale del Tesorierato del Duomo, soppresso con la legge del 1867, erano liberi di disporne a loro piacimento. Osservazione, questa, vera fino ad un certo punto giacchè, pur avendo i Fiori compiuto la rivendicazione del Beneficio e riacquistata la proprietà dell'oggetto, restava sempre da risolvere la questione se un'opera d'arte esposta alla pubblica vista in un oratorio, per qualche tempo aperto al culto, potesse essere venduta e rimossa dal luogo; ma nessuno si preoccupò di tale questione. Così, attraverso una di quelle tante maglie della rete onde, noi crediamo bene circuiti, avvinti e assicurati gli oggetti antichi delle chiese e dei luoghi pii, un'altra opera d'arte aveva preso il volo per ignota destinazione, con danno non soltanto del patrimonio nazionale, ma anche, e soprattutto, degli studiosi, che vedevano diminuita di un'unità preziosa, forse la più importante, l'esiguo numero di opere sulle quali indigare l'arte dell'antico pittore senese. E non ci si pensò più.

Ricomparso, fortunatamente, il quadro sul mercato italiano, mentre si poteva supporlo da tempo oltralpe, e messa sull'avviso l'Accademia di Belle Arti di Siena, che doveva avere maggiore interesse a possederlo, questa, senza perdere tempo, iniziava le trattative per l'acquisto e riusciva ad assicurarsi la pittura a condizioni relativamente buone, se si consideri la rarità dell'artista — di cui soltanto altre due opere certe sono conosciute: una nella stessa Galleria di Siena, l'altra nel Museo Civico di Pisa, — e il fatto che il polittico dell'oratorio del Munisterino può essere ritenuto il suo capolavoro.

Il quadro misura m. 1.80 × 1.23, ed è diviso, come appare dalla riproduzione che accompagna queste righe, in cinque scompartimenti, limitati nella parte superiore da archi gotici sormontati da timpani fogliati, entro cui si vedono, in quello di centro la mezza figura di Gesù Cristo benedicente, in quelli ai lati le mezze figure di S. Pietro,

di S. Paolo e di altri due santi in atto di scrivere, forse di due evangelisti.

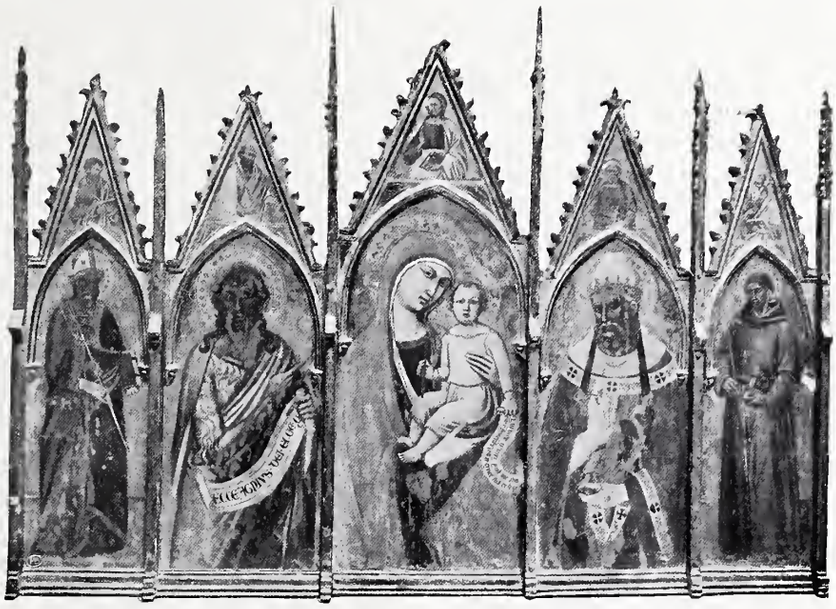
La Madonna col Divin Bambino, che è vestito di una tunica color di rosa frangiata d' oro e sorregge nella destra il simbolo della Passione, nella sinistra un rotulo con le parole del Vangelo di S. Matteo (XVI. 24): *Qui vult venire post me...*, occupa lo scompartimento di mezzo; sono immediatamente ai suoi fianchi le due mezze figure del Battista e di S. Gregorio Papa, di grandezza un poco minore del naturale, e, vicini a costoro, rispettivamente, un santo vescovo e S. Francesco, a figure intiere. Di ciascuno si legge, o almeno, si leggeva, il nome sul listello piano della cornice che delimita inferiormente il quadro; sotto i due scompartimenti medj si scorgono ancora, difatti, in lettere maiuscole gotiche le scritte S. IOHANES BAPTISTA e SAN GREGOR..., mentre la figura di San Francesco non presenta più se non un avanzo d' iscrizione: S ....CIS..S, e ancor meno — appena qualche traccia di lettera illeggibile — appare sotto la figura che le corrisponde nell' altro scompartimento esterno.

In condizioni un po' migliori ci è pervenuta, per fortuna, la scritta, anch'essa in maiuscole gotiche, che si scorge sotto lo scompartimento centrale; è la firma dell' artista, che, sebbene frammentaria, non manca della parte essenziale, e che può, nelle lacune, essere facilmente ricostruita così:

[*LUC*] AS THOME. [*DE SENI* o *SENENSI*] S [*PINXIT* o *FECIT*] HOC. HOPUS.

Il polittico, gia da quando lo videro il Milanesi (1), il Brogi (2), il Cavalcaselle (3), non era in stato di conservazione molto buono e oggi dopo le peripezie subite dal giorno in cui scomparve dall' oratorio del Munisterino, non è certo in condizioni migliori; in molti punti il colore è caduto, in altri, sollevatasi l' imprimiatura, minaccia di cadere, e cadrà se l' opera prudente di un restauratore non interverrà ad assicurare la statica della superficie dipinta. Tuttavia esso non dovette in questi anni passare per mani troppo volgari, giacchè le zone di colore perduto furono, con lodevole criterio, colmate soltanto con una tinta neutra, e il dipinto si mostra oggi immune da quelle ridipinture che se riescono a mascherare i guasti del tempo e possono ingannare per un momento l' occhio di un osservatore superficiale, alterano e falsano sempre la pittura e fanno correre il rischio di asportare, per toglierle, qualche parte di colore originale.

Delle opere di Luca tre sole, come ho accennato, sono quelle, d' indubbia autenticità, giunte fino a noi: il quadro del Museo Civico di Pisa, datato MCCCLXVI, il polittico della Galleria dell'Accademia di Belle Arti di Siena (N. 109), proveniente dalla chiesa dei Cappuccini in S. Quirico d'Orcia e datato MCCCLXVII, questo del Munisterino, firmato ma non datato, e da ritenersi probabilmente posteriore agli altri due per una certa maggiore scioltezza di forme e vigoria di espressione e di colore ch'esso palesa di fronte al secondo e, più, di fronte al primo. Delle tre opere, questa di recente rientrata a Siena è forse la migliore e la più caratteristica: essa mostra specialmente nel gruppo centrale e nella squisita mezza figura di Cristo benedicente, quali insegnamenti avesse tratti Luca alla scuola di Lippo Memmi, e quanto egli dovesse, attraverso l' arte di Lippo, al grandissimo Simone (1).



Polittico un tempo nell'oratorio del Munisterino - Luca di Tomè - *Gall. dell'Accad. di Belle Arti - Siena.*

ETTORE MODIGLIANI.

(1) *Docum. per la storia dell' arte senese* I, 28.

(2) *Inventario generale degli oggetti d'arte della provincia di Siena*, compilato da F. BROGI (1862-65) e pubblicato a cura della Deputazione provinciale senese. Siena, 1897. p. 227.

(3) CROWE e CAVALCASELLE: *Storia della pittura in Italia*, III, 147.

(1) Già il Milanesi e Crowe e Cavalcaselle avevano messo in dubbio l'asserzione del Vasari che Luca fosse scolare del Berna e si erano mostrati propensi a credere che il nostro pittore avesse frequentato la bottega di Simone Martini. All' arte del grande caposcuola certamente si ricollega quella di Luca, ma ragioni cronologiche spingono a ritenere che costui non si formasse alla scuola diretta del Martini. Risulta, infatti, dai documenti, che Luca nel 1389 era ancor vivo e lavorava (v. *Docum. per la st. dell'a. sen.*, I, 28) e che Simone nel 1344 era morto e nel 1339 aveva già abbandonata la patria per Avignone. (v. *Docum cit.*, I, 216). Per mandare Luca alla scuola di Simone ne dovremmo far retrocedere la data della sua nascita almeno al 1320, il che porterebbe di conseguenza che il pittore si sarebbe ammogliato non prima dei 55 anni; sposò ai 3 di Agosto del 1375 Madonna Miglia del fu Giacomino (v. *Docum. cit.*, I, 28), ed avrebbe, ancora dipinto, settantenne. È più probabile che Luca abbia studiato presso il Memmi, il quale, dopo la partenza di Simone, era fra coloro che tenevano il campo della pittura a Siena.

Assisi. — La cappella della Maddalena in pericolo.

E' necessario un sollecito ed efficace provvedimento che valga ad assicurare il prezioso monumento, la triplice basilica di San Francesco.

Le piogge, con abbondanti infiltrazioni, danneggiarono gravemente la Cappella di Simone Martini. Ora è la volta della cappella della Maddalena affrescata da Giotto.

In questi giorni le acque sono penetrate in gran copia per la volta e sono scese per le pareti, minacciando irreparabile rovina alla preziosa decorazione. Occorrono provvedimenti più serii e radicali di quelli presi per il passato.

Più che alle somme che il Governo spende per la manutenzione del monumento, occorre vedere come tali somme vengano impiegate.

Note su alcuni quadri
del " Museo Cristiano „ nel Vaticano

Abbastanza fu già detto intorno al modo davvero biasimevole e punto soddisfacente in cui furono sin qui tenute le importanti raccolte di pitture di primitivi nel Museo Cristiano e nella Biblioteca del Vaticano e sarebbe inutile che io unissi la mia voce a quelle degli altri studiosi, tanto più che le autorità Vaticane hanno finalmente deciso di collocare dette collezioni in luogo e modo più degno, così da poter esser studiate con maggior facilità. Si può ben dire infatti che e la loro disposizione così poco favorevole ad un giusto apprezzamento e le grandi difficoltà di esaminarle furono di grande impedimento a che quelle godessero della fama e della considerazione che meritano. Di parecchi dipinti di tale raccolta, nota, lo vogliamo sperare, alla grande maggioranza di coloro che studiano l'arte italiana primitiva, fecero menzione a varie riprese parecchi critici in epoche diverse, ma dell'intera raccolta non fu mai compilato, per quanto mi sappia, un catalogo critico, cosa dovuta, lo ripetiamo, alle condizioni in cui essa si trova. Con questo elenco breve e affrettato non pretendo di supplire a tale mancanza, nè di fornire un catalogo adeguato, completo e definitivo, avendo io per unica mira di richiamare l'attenzione dei visitatori sulle pitture che a me sembrano più importanti e di sottomettere all'esame degli studiosi talune attribuzioni che possano servire ad un futuro riordinamento. Però, riguardo a queste attribuzioni (la maggior parte dei dipinti non recano alcuna iscrizione) mi ritengo responsabile per tutti i nomi da me applicati alle varie tavolette. Nel caso in cui mi trovi d'accordo con battesimi già fatti da altri critici menziono i loro nomi, se mi sono noti; se ciò non accade vuol dire che l'attribuzione è mia, originale.

Quattro Santi - Simeone Martini - *Museo Cristiano - Vaticano.*

Prima di iniziare la lista, vorrei rammentare che la collezione vaticana è sopratutto ricca in esemplari della pittura senese del secolo XIV e dei primi anni del XV; ma merita ugualmente tutta la nostra attenzione un gruppo veramente notabile e ingiustamente negletto di lavori di artisti giotteschi. Questo insieme di tavolette, uniche nel

loro genere, porge ampia materia per un particolare e approfondito studio, comprendendo un numero di opere dovute a un'accolta di distinte personalità artistiche, contemporanee e strette seguaci di Giotto stesso, di notevole talento e originalità, almeno in due casi, e da non confondersi coi discepoli del maestro più chiaramente determinati. È precisamente per questa ragione, e perchè spero dedicare quanto prima uno speciale articolo a tali grandi ignoti artisti e rilevare le loro probabili relazioni cogli autori di altre opere meglio conosciute e tanto disputate da essere problemi insoluti nello studio dell'arte giottesca, che mi sono limitato, nel presente elenco, a una semplice menzione di essi, dei loro lavori, e dell'epiteto di « Ignoti ». E confido che lo studioso riconoscerà nelle tavolette da me classificate nel Gabinetto VIa - b. Sala Iee FX. PI. RI. Sala III, le creazioni di originali artistiche individualità, chiaramente differenziate nello stile da un'altra potente personalità quale il pittore di D IX, o di EVI o ancora di FXI, per non menzionare gli artisti meno potenti a cui si deve VIIIa e Xa o Vv. nella Sala I. Ma, a qualunque conclusione giunga lo studioso, non dubito che egli concordi con me nel riconoscere negli autori di queste opere le creazioni di un' accolta di pittori che non possono essere ignorati da chi si studia di ricostrurre la storia della primitiva arte giottesca.

Mi rimane solo da avvertire che queste mie note essendo state prese alcuni mesi or sono, le indicazioni dei numeri e delle lettere possono in taluni casi aver subìto qualche cambiamento, ma spero che col menzionare il soggetto di ogni tavola si eviterà una possibile confusione.

Elenco.

Sala I. — Vetrine aperte a sinistra dell'entrata:

Vetrina I:

a) « S. Michele Arcangelo » *Giovanni di Paolo* da Siena.

b) « Vergine e Putto » *Giovanni di Paolo.*

c) « Annunciazione » *Seguace di Taddeo Gaddi.*

Armadii chiusi. — Armadio n. V (a destra dall'entrata):

a) Dittico « SS. Antonio Abate, Francesco, Agostino (?) e Paolo » *Simone Martini.* — La qui unita illustrazione non dà che un'idea ben imperfetta del ricco e morbido colore di questo bellissimo lavoro, accurato come una miniatura.

b) « S. Giovanni Battista nel deserto, S. Francesco e S. Lodovico » *opera di un primitivo maestro giottesco* — alquanto pesante di forma e di fattura.

Armadio num. VI a destra:

a) Dittico « SS. Francesco, Giov. Battista e S. Lodovico, con piccola figura di cardinale donatore inginocchiato e giovane santo con un vessillo rosso » opera del *grande maestro giottesco, ignoto,* di cui parlai nella mia nota di introduzione.

b) Dittico « S. Caterina (?) e S. Margherita, S. Domenico e S. Francesco ». Questa bellissima tavoletta è del medesimo *ignoto maestro giottesco.* — Assai fine di tinte, forma, ed esecuzione.

Armadio num. VIII a destra:

a) « Quattro Sante, S. Maria Egiziaca e S. Clara e due altre di incerta identificazione, un altro *ignoto primitivo giottesco* — fine, ma inferiore ai due precedenti lavori.

Armadio IX a destra:

a) Un bellissimo piccolo trittico « La Vergine in trono col Bambino, S. Giovanni Battista ed un Santo Vescovo » a parer mio di *Bernardo Daddi* e forse la più squisita di tutte le sue opere piccole, un vero gioiello per colore, forma e esecuzione tecnica (1).

Madonna col Bambino - B. Daddi - *A. B. A. Firenze*

Armadio X a destra:

a) « Quattro Santi » corrisponde alla tav. VIII-a-p dello stesso *primitivo giottesco.*

Lo spazio rimanente in questa Sala Prima è in gran parte occupato da pitture della scuola Bizantina, che furono quasi tutte esposte alla Mostra di Grottaferrata.

(1) Nella *Rassegna d'Arte* di ottobre 1904 il Berenson pubblicò una breve notizia intorno a un ritratto firmato e assai interessante di questo raro pittore appartenente a Mr. W. A. Leatham, di Miserden Park in Inghilterra. Per un errore di stampa il quadro di cui si tratta fu detto di Gentile da Fabriano anzichè di Francesco da Gentile.

Parlando del Daddi vorrei approfittare della occasione per pubblicare un'altr'opera che a parer mio è indubbiamente sua, la grande Madonna col Bambino nell'Accademia di Belle Arti in Firenze, dove porta ancora l' attribuzione al Cimabue. Per quanto sappia, questo bel dipinto, pur troppo guasto e oscurito, forse la più nobile e maestosa di tutte le Madonne ritratte dal Daddi e il più importante fra i suoi lavori di grande mole, non fu ancor mai pubblicato. Sono lieto però di sapere che Mr. W. Rankin, uno dei pochi critici moderni che sa apprezzare il valore di Bernardo e che richiamò l'attenzione del pubblico sui suoi lavori, riconobbe tempo fa come di lui la tavola in questione. Un' altra opera di B. Daddi possiede Mr. Bernhard Berenson a Settignano: una caratteristica Madonna col putto.

Il resto della raccolta trovasi in grandi armadii nella Sala Terza, alla quale è dedicata l'ultima parte di questo articolo.

Sala III. — Prima vetrina a sinistra (lettera A?).

Num. III. Mezza figura di « Cristo benedicente », bel lavoro di *Simone Martini* (Berenson).

Numero IV. « Madonna e Bambino con S. Giovanni Battista e S. Caterina di Alessandria » in un tabernacolo dorato di recente. *Tardo pittore giottesco* (dopo il 1400) della scuola di Giovanni dal Ponte.

Vetrina C:

I. « La Vergine in piedi con un libro fra le mani, circondata da otto piccoli santi sospesi nell'aria » maestoso lavoro della *scuola di Angelo Gaddi.*

II. « Crocifissione; la Vergine e S. Giovanni piangenti ai piedi della Croce; a destra e sinistra, gruppi di soldati ed il Centurione che addita il Cristo », *Lorenzo Monaco* — caratteristico nel tipo e colore.

V. « Natività della Vergine », piccolo lavoro semplice e piacente, probabilmente di un *Fiorentino* della fine del trecento o principio del quattrocento, molto influenzato dai senesi, sopra tutto nelle tinte e nei tipi.

VI, VII, VIII, IX, X, XI, XII, XIII. Predelle « Scene della vita di S. Stefano ed altri Santi ». Intensamente drammatiche nello spirito e meravigliose di colore. Queste opere notevoli hanno subìto varie attribuzioni, cominciando da quella poco sostenibile del Cavalcaselle, a Pietro Lorenzetti e quella del Berenson (*Central Italian Painters*, 1897) ad Ambrogio Lorenzetti. Credo che il Berenson abbia da parecchio tempo modificato la sua opinione intorno a questi dipinti, ritenendoli, come li ha ritenuti anche il Vitzthum (*Bernardo Daddi*, 1903), del fiorentino Bernardo Daddi. Non posso esattamente concordare coll'opinione di questi due scrittori e mi sento più propenso a dividere quella di Herr Oswald Sirèn e cioè che abbiamo qui otto piccoli capolavori di un maestro il quale sebbene contemporaneo del Daddi, erroneamente venne confuso con questi, mentre presenta una personalità affatto diversa. Di esso possediamo, fra le sue opere, un caratteristico esemplare nella tavoletta, pur troppo molto guasta, con la Madonna, Cristo e Santi, num. 73 dell'Accademia di Siena (1). Il colorito eccezionalmente vivace e brillante di questa ultima, così dissimile da quello delle opere del Daddi, è precisamente uguale al colorito dei pannelli del Vaticano, nè la somiglianza dei tipi è dubbia. L'influenza di Ambrogio Lorenzetti è più marcata in queste opere che in quelle del Daddi e specialmente nelle tavole del Vaticano: essa si impone con tanta evidenza da spiegarne l'attribuzione ad Ambrogio stesso. Le otto predelle, dalla prima all'ultima, meritano lo studio più accurato e solo la brevità dello spazio mi impedisce oggi di approfondire la interessante quistione della loro paternità. Nel frattempo, e nella ignoranza del nome da applicare alla distinta personalità che secondo me ne fu l'autore, possiamo chiamarlo con Herr Sirèn il *Pseudo Daddi.*

(continua). F. Mason Perkins.

Madonna, Putto e Santi - Ignoto Giottesco *(Pseudo-Daddi)* - *A. B. A. Siena.*

(1) Mi è grato poter qui riprodurre per la prima volta, questo piccolo lavoro interessantissimo, che fu appositamente fotografato per questo articolo.

Una gita a Grosseto

Nel mese di Luglio (1) dello scorso anno il Berenson rivelò ai lettori di questa rivista le interessanti pitture a fresco che ornano l'abside della chiesa di Paganico, il borgo turrito presso l'Ombrone sulla strada che da Siena mena a Grosseto. Non dubito che se l'illustre critico o qualche altro appassionato ricercatore delle cose belle visitasse i borghi e le castella della pittoresca plaga maremmana, la quale dalla sua sconfinata campagna selvaggia emana un fascino tanto possente, molte opere si troverebbero degne di essere studiate e descritte. Ma la maremma, in cui i mezzi di comunicazione sono scarsi e malagevoli e la stagione non sempre propizia al viaggiatore, è ancor poco nota: nessuno finora pensò di includerla nella serie delle regioni d'Italia così bene illustrate da recenti pubblicazioni. Io stesso, arrossisco nel confessarlo, io stesso che tante volte avevo traversato la stazione di Grosseto, andando o venendo da Roma, non mi ero mai trattenuto in questa linda e civile cittadina. In verità essa non ha il sapore medievale della vicina Massa Marittima conservatasi tal quale attraverso i secoli, e neppure può vantare un'opera d'arte che stia alla pari col capolavoro di Ambrogio Lorenzetti che Massa possiede, malgrado i suoi reggitori solo bramosi di disfarsene. Eccettuati il Duomo, e i bastioni medicei che la ricingono di una bella cintura, nulla rimane a Grosseto che rammenti il suo passato, nulla, neppure i nomi delle strade poichè la solita mania innovatrice cancellò gli antichi per sostituirvi quei soliti che si ritrovano in ogni città, anzi in ogni villaggio. E qui non oso far la voce troppo grossa pensando che persino la dotta Bologna ribattezzò le vie (ed eran così poche!) le quali avevano avuto l'alto onore di essere citate da Dante!

La storia di Grosseto sino all'epoca in cui essa passò sotto il dominio dei Medici quando questi s'impossessarono di tutto il territorio senese, è la storia delle sue aspre lotte con Siena, delle sue ribellioni continue ad una signoria ch'essa aborriva con un odio di cui non sarebbe forse impossibile trovare ancora nei suoi pacifici cittadini di oggidì qualche pallida traccia. Il Regno d'Italia, la comune libertà riunirono in un sol popolo le diverse razze del nostro paese, ma le secolari inimicizie fra città e città non sono ancora scomparse e si ridestano in forma più mite in quello che con vocaboli molto brutti chiamiamo regionalismo, campanilismo, ecc. Speriamo almeno che, come scomparvero le antiche torri, scompaiano presto anche questi avanzi medioevali che non posseggono neppure il fascino pittoresco di quelle.

Verso la metà del sec. XII Grosseto cominciò ad acquistare una certa importanza divenendo sede arcivescovile per la decadenza dell'antica Roselle, una delle città principali della confederazione Etrusca, che le continue incursioni dei pirati barbareschi rendevano malsicura agli abitanti. Il Pontefice Innocenzo III con la bolla del 1138 conferì alla chiesa grossetana dignità e beni accresciuti da Clemente III, talchè il vescovo Gualfredo pensò di darle degna sede, iniziando nel 1190 la fabbrica dell'attuale duomo, consacrato poi nel 1250 (1). Però questo attraverso i secoli subì tante trasformazioni e tanti rimaneggiamenti sia all'esterno che all'interno da serbare ben poco dell'originale disegno: ciò non ostante la facciata a righe alterne bianche e nere, con la loggia dalle eleganti colonnette ricorrenti a metà ed il bel rosone nel centro, gli danno un aspetto grandioso che richiama alla memoria le cattedrali di altre città toscane. Fra le opere d'arte che il tempio possiede rammenteremo le belle vetrate disegnate da un artista senese, probabilmente Girolamo di Benvenuto, ed alcuni quadri degni di esser menzionati. Della Madonna di Stefano di Giovanni, detto il Sassetta, parlò già pel primo in questa rivista l'ottimo nostro collaboratore Mr. Mason Perkins (2): essa figurò poi alla mostra d'arte antica in Siena e di lì tornò a Grosseto rinchiusa in una cornice dovuta alla generosità dei canonici del Duomo e di qualche sincero ammiratore del genialissimo pittore. Ma lì appresso, in una ricchissima incorniciatura marmorea scolpita da Antonio di Ser Ghino, artista della Rinascenza (3) e nascosta agli sguardi dei fedeli da una cortina serica che si alza solo in taluni giorni di festa solenne, sta un'altra deliziosa opera senese. Fra le tante rappresentazioni della Vergine che ci lasciò Matteo di Giovanni questa è forse la più dolce se non la più bella. Come si vede dalla fotografia che diamo qui riprodotta, la Madonna, circondata da otto angioletti che le stanno dintorno così come suole disporli Matteo, ha le mani giunte in atto di preghiera, le palpebre mezzo abbassate, ciò che le dà un'aria di mistero e di dignitoso raccoglimento; un velo leggero, incorniciando la fronte, le scende sul petto sotto al ricco manto di broccato bianco a larghe palme e a fiori di granata che la ravvolge in pieghe ampie. Ma quello che la riproduzione non può rendere è la grazia, il fascino di questa immagine di Nostra Donna, la carnagione delicatissima del volto ergentesi sul bel collo, la vaghezza dei colori, i toni degli angioletti, l'armonia generale turbata solo dalla pesante corona d'argento barbaramente appiccicatale in epoca posteriore.

La dolcissima impressione che provavo nel contemplare la bella opera di Matteo, io l'avevo già provata una volta a Siena nella cappella del Riformatorio, dinanzi alla Madonna che ne orna l'altare e sembra rischiari e riempia di luce tutto il luogo. Difatti il mio pensiero corse tosto a quel dipinto e rividi la bella testa nell'identica posa, eretta sul collo scoperto, incorniciata dal velo, lo sguardo misterioso, penetrante, le mani ugualmente atteggiate a preghiera. Non credo che l'uno dei due artisti (il Berenson e alcuni critici vogliono autore del quadro del Riformatorio P. F. Fiorentino) imitasse l'altro ma che piuttosto entrambi ripetessero un modello molto usato in Siena. Matteo stesso nelle sue pale ci presenta di fre-

(1) Vedi *Rassegna d'Arte*, anno V, N. 7, p. 102.

(1) V. *Monografia della città di Grosseto*, del Cav. G. A. Pecci e il *Palazzo Provinciale di Grosseto*, del Prof. A. Cappelli.

(2) Vedi *Rassegna d'Arte*, 1904, num. V, pag. 76 e segg.

(3) In origine inquadrava il fonte battesimale.

quente la Vergine così: vedasi ad esempio la grande tavola già nel *Monistero* presso Siena e ora nella Galleria Nazionale di Londra, quella in S. Maria delle Nevi a Siena, ecc.; in nessuna però la Madonna ha tanto fascino e l'insieme è così privo di qnei difetti i quali talvolta fanno delle figure ritratte dal nostro pittore poco meno che caricature.

Nella sacrestia del Duomo di Grosseto si conservano pure due opere interessanti: la prima in ottimo stato di conservazione è una tempera a forma di lunetta ove dal sepolcro sorge il Cristo fra due santi inginocchiati, dietro ai quali scorgesi un vago giardino e un curioso paesaggio. Fu esposta a Siena nell'ultima mostra di arte antica ed in catalogo figurava siccome « maniera di Giacomo Pacchiarotti » forse perchè gli ordinatori rammentavano la grande tavola nella Accademia delle Belle Arti a Siena dove nella parte superiore vedesi il Cristo che esce dal sepolcro fra due santi in un ameno paesaggio.

Sempre nella sacrestia sta appeso a una parete, contro luce, una tavola centinata, in condizioni assai meno buone della precedente, col Putto e la Madonna di cui pur troppo una parte del volto si scrostò. Sul fondo dorato spicca un ricco trono rabescato nel quale siede la Madre vestita di celeste e d'oro, che piega amorosamente la testa verso il Figliuolo in vesticciuola rossa con un uccellino in pugno. Malgrado la luce poco favorevole per giudicare di una pittura offuscata e guasta dal tempo, il tipo della B. V. e specialmente del Bambino dalla grossa testa, il panneggio, la particolarità dell' uccellino (1) mi rammentarono la maniera di Lippo Memmi.

Madonna e Angeli - Matteo di Giovanni - *Duomo di Siena.*

Anche il Municipio possiede, in un piccolo museo pieno di oggetti di scavo, molti quadri appesi in alto alle pareti di alcune stanzette: appartengono quasi tutti alla scuola senese, però nella mia rapidissima visita non parvemi di ravvisare fra di essi nulla di molto importante. Solo notai una *Madonna* di Girolamo di Benvenuto.

Più sopra io dissi non dubitare che nella maremma, come in ogni regione d'Italia, non manchino gli oggetti d'arte meritevoli di essere conosciuti, illustrati e, sopratutto, circondati di vigile cura. A provare tale asserto mi si permetta di citare nelle vicinanze di Grosseto il borgo di Montepescali, che sorge pittoresco sopra un colle tutto rivestito di ulivi: esso possiede due chiese, l'una in alto, l'altra più in basso presso all' entrata del paese. Quest'ultima, che vuolsi fosse ab antico la parocchia, pel tempo e per la mancanza di opportune riparazioni dovuta a deficienza di mezzi pecuniari, venne in così triste stato che la si dovette abbandonare e spogliare di tutto quanto poteva rimuoversi. Sopra uno degli altari stava già una grande pala di Matteo di Giovanni che venne pure strappata dalla cornice di stucco in cui era racchiusa e trasportata nella chiesa superiore. Pur troppo però, o la si trovasse come la vecchia parrocchiale in condizioni precarie o non reggesse al distacco e al trasporto, essa

(1) Siena, A. B. A., Sala X, num. 1424.

(1) Vedi la Madonna del Popolo nella chiesa dei Servi di Maria.

giunse nella sua nuova dimora così ammalorata da richiedere le urgenti cure dell' Ufficio regionale, che pel momento provvide stendendo su le parti dilabenti lunghe striscie di garza le quali le danno l'aria di un veterano coperto di gloriose ferite. Le bende e la scarsa luce che piove sul muro da cui pende la tavola, non lasciano avere di questa una visione molto netta, onde mi limiterò ad una descrizione sommaria senza apprezzamenti particolareggiati. Un piedestallo marmoreo regge un alto trono ove siede la Madonna in veste a rabeschi dorati e con manto azzurro: essa tiene sul ginocchio sinistro l'infante ritto in piedi, appena coperto da una camiciola: intorno, superiormente al trono, le fanno corona parecchi angioletti in abbigliamenti sfarzosi. A destra sta S. Rocco col bordone di pellegrino, mentre S.ta Lucia, dalla veste rossa e dal manto di color olivastro, si inginocchia reggendo in una mano un piatto dorato cogli occhi: dall'altra parte, pure genuflessa, vediamo Maria di Magdala sfarzosamente vestita di broccato e manto rosso col vaso degli unguenti; dietro lei si erge S. Sebastiano. La grandiosità delle figure, la sontuosità delle vesti, la ricchezza dei particolari trattati con grande cura, la tecnica minuziosa, fanno di questa pittura eminentemente decorativa una delle opere più maestose di Matteo e ricordano per la composizione e l'aggruppamento delle persone la pala in S. Maria delle Nevi di Siena. Ci sia lecito ora di formulare un voto e cioè che la bella tavola non rifatta, non restaurata, ma solo diligentemente riparata, sia tolta di là dove trovasi ora e posta in un luogo più accessibile e meglio illuminato, al sicuro da ogni futuro pericolo.

GUIDO CAGNOLA.

(1) Queste note erano già scritte quando lessi nella *Rivista d'Arte* un articolo di Carlo Gamba in cui descrive il quadro di Montepescali e dice ch'esso si trovava in casa del cav. Concialini; difatti dalla chiesa inferiore non fu trasportato subito nella superiore ma per ragioni che ignoro sostò alcun tempo presso il sig. Concialini e solo di recente raggiunse la sua nuova dimora.

VARIETÀ.

Intorno all'arca di S. Domenico.

Un passo ben noto della *Chronica antiqua conventus Sanctae Catharinae de Pisis,* scritta da frà Domenico da Peccioli ed edita dal Bonaini, contiene una notizia di qualche importanza sull' autore o sugli autori dell' arca grande e magnifica, ove, nel 1267, con cerimonia solenne, furono trasportate le sacre relique di S. Domenico. Il passo, che è compreso nel breve cenno necrologico di frà Guglielmo, è il seguente: — « *Frater Guilielmus, conversus, magister in sculptura peritus, multum laboravit in augmentando Conventum. Hic, cum beati Dominici corpus sanctissimum in solemniori tumulo levaretur, quem sculserant magistri Nichole de Pisis, Policretior manu, sociatus dicto architectori, clam unam de costis sanctissimis de latere ejus extorsit;....* » (1)

Sulla lettura e sull' interpetrazione del passo, evidentemente corrotto, si affaticarono gli studiosi, soffermandosi sopratutto su quel misterioso *sculserant, magistri Nichole de Pisis.* E mentre taluno, molto liberamente leggendo, propose la semplice correzione dello *sculserant magistri* in *sculserat magister;* altri, molto liberamente interpretando e tratto quasi naturalmente dalla considerazione del valore delle sculture, non degne della mano di Nicola stesso, volle da quel plurale *sculserant magistri* dedurre pluralità di collaboratori, e tradurre quindi il *magistri Nichole* con *la bottega di Nicola* o, in altre parole, con *Nicola e i suoi allievi.*

Sembra a me che, nella faticosa ricerca di far dire al passo ciò che pareva all'interprete conforme al suo giudizio sulla paternità dei bassorilievi, quale dall'esame dei bassorilievi stessi gli era suggerito, sia sfuggita a tutti quella che è l'interpretazione più semplice e ovvia.

Non mi curo di ricercare se il passo sia assolutamente rispondente al vero; io voglio soltanto far dire al passo quello che è il pensiero schietto del suo autore. Ed ecco quale, a mio avviso, esso è:

Quel plurale *sculserant,* che tanto (e a torto) ha impressionato gli interpreti, potrebbe facilmente essere accordato con *manu,* quando si vegga nel *manu* un errore di trascrizione, invece di *manus.* Ed ecco che l'interpretazione diviene facilissima: « Questi (*hic,* cioè frà Guglielmo), mentre il corpo di S. Domenico era trasportato nel tumulo più solenne, che avevano scolpito le mani di maestro Nicola da Pisa...., essendo collaboratore del detto architetto (il *sociatus* è in naturale nesso con l'*hic* che regge tutto il periodo; dunque il *sociatus* si riferisce a Guglielmo e il *dicto architectori* a Nicola) rubò nascostamente, ecc. ecc.».

Da questa, che è semplice traduzione più che interpretazione, deriverebbe che, secondo il cronista, Nicola fu il principale autore e Guglielmo il suo collaboratore nelle sculture dell' arca. Il passo indica due autori, non più di due, come il Förster ed altri credettero.

Mi si potrebbe osservare che restano però dubbî, da questa traduzione, il valore e il riferimento di quel *Policretior.* Ma non mi sembra questa difficoltà rilevante, poichè, ammesso pure il dubbio sul nesso della parola colle altre del passo, ciò che ha inteso dire col suo *Policretior* il cronista, è esplicito. Egli ha voluto stabilire un parallelo fra Policleto (o Policreto, come Dante scrisse) e Nicola; e il suo palesemente scorretto comparativo, comunque riferito, non potrebbe significare che la superiorità attribuita a Nicola sul maestro greco. Del resto così *Policretior* come *manu* rappresentano, io credo, la lettura scorretta di due parole, in cui non venne forse ben intesa l' abbreviazione finale.

Tale, ripeto, è, a mio avviso, l' ovvio significato del passo; risponda essa o non risponda al vero. Esso però, almeno parzialmente, vi risponde. Guglielmo figura nel passo come un collaboratore mentre prevale ormai l' opinione che egli fosse l' autore unico o principale dei bassorilievi dell' arca. Pure non mancano, nella soluzione del problema stilistico, i dubitosi; e anche in tempi recentissimi taluno, come il Supino, pretese assegnare a Nicola la parte maggiore dell' opera.

Nell'arca è una palese impronta d' unità. Ed essa è incontestabilmente opera inferiore a Nicola, mentre è forse opera superiore ad ogni altra scultura che Guglielmo facesse. Ma bene il pio frate, nel fiore dell' età e nell' entusiasmo devoto pel Santo del suo ordine, potè, sotto l' ispirazione diretta e con l' assistenza forse del maestro, superar sè medesimo.

ENRICO BRUNELLI.

(1) *Archivio Storico Italiano,* T. VI, P. II, pag. 467; Firenze, 1845.

Vienna. — Un Botticelli?

Nella sala Miethke, a Vienna, è esposto un quadro attribuito a Botticelli rappresentante la Madonna col Bambino, comprato a Roma da un collezionista, il signor Remingshaus.

Si discute sulla sua autenticità, ma sembra certo tuttavia che ci si trovi in presenza di una bellissima opera della Scuola fiorentina.

Il Bambino è rappresentato steso sopra una tavola, serrato nella braccia della Madonna, fra due angeli.

Il Marchese Carlo Ermes Visconti, l'erudito gentiluomo che per tanti anni dedicò l'opera sua illuminata e paziente all'ordinamento delle raccolte artistiche nel Castello di Milano, ci scrive a proposito dell'articolo del Fabriczy:

7 Giugno.

Ho ricevuta la puntata di Giugno della Rassegna, *e corrispondo — come sò — al desiderio del Fabriczy riguardo al disegno d'Album, pubblicato per il primo nel suo articolo.*

Io dunque direi che si tratta di una veduta di San Nazaro, presa da quella che ora è la via dell'Ospedale. Il largo al centro, rappresenterebbe la piazza del Cassinott. *A sinistra la parte più antica dell'Ospedale — quella dell'Averulino — la quale alla fine del 1500 non era ancora chiusa nella parte inferiore e si presentava come un loggiato o portico, coronato da un primo piano poco poderoso; poi al centro della veduta l'Abside ed il Campanile di S. Nazaro, presso a poco come si vedono anche oggi.*

Il fabbricato esagono dovrebbe essere l'oratorio di Santa Caterina prima dei rabberciamenti seicenteschi.

L'edificio alto che fa capolino più indietro, il coronamento della Cappella Trivulziana antistante la basilica.

A destra vi sarebbe una chiesa con piccolo campanile, ora più non esistente, ma il Lattuada provvede, perchè nella sua descrizione di Milano, stampata nel 1737, colloca appunto in quel posto l'oratorio della Confraternita di S. Giovanni in Era.

E sempre a proposito dello stesso articolo: cosa è accaduto della riproduzione del disegno rappresentante le due chiese della Madonna e di S. Celso? E' descritto nel testo, ma non esiste in illustrazione grafica.

CARLO E. VISCONTI.

N. D. R. — Pur troppo noi non abbiamo ricevuto l'illustrazione a cui allude il Marchese Visconti.

Bibliografia

= Il *Verrocchio,* di **Marcel Reymond** (1).

— L'autore della *Sculpture florentine* ci dà una sintetica e piacevole monografia intorno al Verrocchio.

Il libro non erudito, è però scritto da un erudito che non sente il bisogno di gravar sul lettore con tutto il peso della sua dottrina e da un francese che sa comporre il libro con letteraria eleganza e infondergli un vivo calore di passione e di entusiasmo cui il lettore partecipa subito e volontieri.

Questi libri di divulgazione, con poche date, senza documenti, senza citazioni, senza note, quando sian fatti da chi non solo *ami* l'argomento, ma lo conosca a fondo, sono di una grande utilità e rispondono a un bisogno nuovo e già imperioso.

L'amore per l'arte o qualche cosa che all'amore per l'arte somiglia, che si va diffondendo in tutte le classi è ancora cieco; tanto, che vien fatto di domandarsi malinconicamente, se non val meglio ignorare l'esistenza dei capolavori dell'arte che conoscerli senza intenderli. Non è meglio il tempio vuoto che affollato di gente senza fede?

Domande inutili. E giacchè la gente comincia a guardare, ben venga chi le insegni a vedere; e chi sappia trarre, come disse il Savio, da un anno di analisi, un'ora di sintesi, per presentarla chiaramente e piacevolmente.

La vita del Verrocchio, tranquilla e piana vita d'artista, e l'opera sua, breve e tutta significativa, si prestano mirabilmente a una monografia succinta e popolare come questa.

Scultore e pittore egli è molto maggior artista dello scalpello e maggior maestro del pennello. Questo fatto è dimostrato e studiato nel libro del Reymond con evidenza e con acume. Come scultore il Verrocchio crea nella statua del Colleoni la più perfetta statua equestre del mondo: che riassume come quella di Marco Aurelio tutta un'epoca storica e tutto uno svolgimento artistico. Dopo di lui bisogna mutare; e altro dirà infatti e farà Michelangelo, il quale tornando all'arte classica si compiacerà di forme diversamente magnifiche e potenti e condurrà la scultura a trionfo nuovissimo.

Come pittore invece più che di opere il Verrocchio si gloria di discepoli sommi, ed è Leonardo che trasmetterà colla voce e la potenza del genio il verbo nuovo, appreso dal Verrocchio: e per mezzo di Leonardo l'influenza del Verrocchio dominerà la scuola lombarda, ancora mezzo secolo più tardi, nel Luini, nel Boltraffio, in Cesare da Sesto, in Gaudenzio Ferrari e nel Sodoma non solo: ma anche a Parma, nel Correggio, e a Venezia in Giorgione. Anzi pur nel Rubens e nel Rembrandt si sentirà come un'eco lontana dell'arte verrocchiesca passata attraverso Leonardo. Essa è, infatti, che infonde nelle grazie molli e nelle forme, già alquanto imprecise in Benozzo e in Filippo Lippi, un soffio nuovo di vigoria: essa è che dirige l'arte sulla via di un verismo più severo, e di intenzioni più profonde nell'esprimere l'anima umana e le sue passioni.

Le opere del Verrocchio scultore e pittore esamina Marcel Reymond ad una ad una, (illustrandole di buone riproduzioni zincotipiche) con quel suo geniale e vivido senso estetico, di cui riscalda le ricerche e la critica, e che rendono interessante e piacevole la lettura dei suoi libri, anche quando non si è d'accordo con lui: perchè Marcel Reymond è di quelli coi quali si discute volontieri.

Così vorremmo discutere intorno al giudizio che egli fa della tomba di Piero di Cosimo, in S. Lorenzo. Chi non conosce il solenne monumento eretto alla morte e degno di un eroe, nella muta e austera sua semplicità? Una grande rete di bronzo possente, infrangibile, inesorabile nella sua trasparenza, chiude la bella porta incorniciata di purissimi ornamenti floreali; sulla soglia è deposto il sarcofago ampio e solenne, composto di marmi e di bronzi in squisita policromia. Non ritratto, non emblemi, non simboli sacri. Intorno al nome del padre della patria tacciono le preghiere, le laudi, le lagrime: qui regna il silenzio, e la gloria eterna di un'opera di pura bellezza. Come mai Marcel Reymond può parlare di *riche coffret destiné a recevoir des objets précieux, des dentelles et des bijoux?* Nello stesso San Lorenzo egli studia attentamente il Lavabo: alcune parti egli attribuisce a Michelozzo o ad altro allievo di Donatello, mentre nella vasca e nella fontana egli crede di riconoscer la mano del Verrocchio orafo, esperta nel figurar « fogliame, animali e altre bizzarrie » come scrive il Vasari.

L'autore, spinto un poco dall'amore pel suo artista, tende a rivendicargli le opere che gli vennero tolte, in tutto o in parte, come gli angeli e il paesaggio nel *Battesimo* dell'Accademia e la famosa mirabile *Annunciazione* degli Uffizi, dalla quale ci ostiniamo a non escludere la mano di Leonardo. Rinuncia invece al nome del Verrocchio per il *Tobia e gli arcangeli* dell'Accademia che, seguendo i signori Crowe e Cavalcaselle, attribuisce al Botticino.

Il Verrocchio per quel di *duro e di crudetto* che ha la sua arte — come già disse Giorgio Vasari — in confronto ai più molli e seducenti e voluttuosi fiorentini - non è destinato ad aver le fortune (stavo per scrivere le *bonnes fortunes*) che ebbero e che hanno il Botticelli, i Lippi, Mino e Desiderio.

È un rude, forte, austero artista, che delle difficoltà si compiace per dissimularle, vincendole. E per questo è utile cosa lo studiarlo, e sana l'amarlo.

= **Carlo Grigioni** nel N. 11-12 di *Arte e storia* del Giugno corr. anno pubblica l'atto di locazione a Vincenzo Pagani della tavola N. 498 della Pinacoteca di Brera, da me illustrata nel numero dello scorso aprile di questa Rivista. Il documento — scoperto dal Grigioni nell'Archivio Comunale di Ripatransone — conferma in gran parte quanto io avevo asserito: cioè che il dipinto è del Pagani, che deve ascriversi fra le sue opere giovanili (prima metà del 1518) e che il S. Vescovo che vi è rappresentato non è S. Benedetto ma S. Bonaventura. Per contro l'atto ci assicura che la prima figura a sinistra, ribattezzata a Milano per S. Ginesio, la quale io credetti non ritoccata nelle sue parti essenziali, era invece originariamente una Santa, come voleva la tradizione, e precisamente S. Caterina d'Alessandria. Mi son recato nuovamente a controllare ed infatti *da vicino* il ritocco appare evidente: l'intera testa, fino all'innesto del collo alle spalle, è rifatta di sana pianta, ma è così bene imitata l'intonazione del colore che l'occhio, anche a breve distanza, non distingue il nuovo dal vecchio. Del sottostante dipinto non restano tracce, all'infuori di una sottile ciocca di capelli biondi, dalla direzione della quale è lecito dedurre che l'atteggiamento della Santa primitiva doveva essere su per giù quello stesso dell'attuale S. Ginesio, cioè in scorcio di terza verso il centro del quadro. Tutto il rimanente della persona fino ai piedi è restato intatto: per ciò non si comprende per qual motivo il pittore, se la Santa era proprio S. Caterina — come il documento non lascia dubbio — abbia tralasciato di dipingerle accanto il caratteristico e costante simbolo del martirio, la ruota dentata.

LUIGI CENTANNI.

LIBRI E OPUSCOLI RICEVUTI.

Luini, **Pierre Gauthiez,** Paris, Henri Laurens. — *Le meraviglie dell'arte nella R. Galleria degli Uffizi di Firenze,* **A. Volti,** Firenze, Libreria Salesiana. — *Volterra,* dottor **R. S. Maffei,** Melsi, G. Grieco. — *Palermo,* **E. Mauceri,** Palermo, Pedone Lauriel. — *Michele Sanmicheli e il palazzo de' Lavezola,* **G. Biadego,** Torino, C. Clausen.

(1) Paris, Librairie de l'Art ancien et moderne, 1906. Il libro è bene illustrato e solo ci duole che manchi la riproduzione del mirabile disegno pubblicato da un anno appena da Sidney Colwin nella sua ricca raccolta dei disegni d'Oxford.

MENOTTI BASSANI & C. Editori — MONETTI ANDREA, *responsabile.*

La presente Rassegna è stampata su carta della Ditta AMBROGIO BINDA & C. di Milano

Perugia. — Un bel dono.

Monsignor Nazzareno Marzolini, perugino, ha donato, accattivandosi la gratidudine dei cittadini tutti, alla biblioteca comunale magnifiche fototipie e cromolitografie dello stabilimento Danesi, di quattro preziosi manoscritti, di cui due sono custoditi nella biblioteca Vaticana, uno nel Museo etnografico della S. Congregazione di Propaganda Fide e un altro nella biblioteca universitaria di Bologna.

Tre dei Codici sono messicani e appartengono all'epoca anteriore alla scoperta di Colombo. Ai fascicoli sono unite illustrazioni dei preposti alla biblioteca Vaticana, dalle quali si apprende che i tre manoscritti sono della categoria dei libri Naubes, di cui solo sette conosciuti in Europa. Il manoscritto messicano Vaticano e quello messicano di Propaganda Fide sono calendari storici, rituali ed astronomici; quest'ultimo è superiore a tutti i monumenti precolombiani.

Inoltre mons. Marzolini ha donato anche le riproduzioni in 33 tavole di tutte le miniature o di altre carte famose del Codice Romano di Virgilio, che è conservato nella biblioteca Vaticana.

Questo prezioso manoscritto, anteriore al VI secolo, fu già nel cenobio di S. Dionisio, presso Parigi, poi in Vaticano dopo la metà del secolo XV, e di nuovo riportato in Francia nel 1797 alla biblioteca nazionale di Parigi; infine nel 1815 fu restituito alla Vaticana.

Il dono, di gran valore, é stato molto apprezzato dai concittadini di mons. Marzolini.

Vittorio (Conegliano veneto). — Un Tiziano apocrifo?

Nel Duomo di Vittorio (Conegliano) si conserva una pala del Tiziano, rappresentante la Vergine con S. Pietro e S. Andrea.

Ora da un nuovo documento scoperto nell'archivio comunale di Serravalle si rileverebbe, a quanto assicurano recenti comunicazioni ai giornali, come la pala suddetta non sia che una copia dell'originale venduto forse nel secolo XVII. Diamo la notizia per quello che può valere.

Montefiascone. — Gli affreschi in S. Agostino.

La Commissione inviata dal Ministero della Pubblica Istruzione, per invito del dott. Castellani Fermano, si è recata a visitare gli affreschi che a cura dello stesso Castellani furono scoperti in S. Agostino.

La Commlssione prese delle fotografie ed ha comunicato agli interessati l'alta importanza delle pitture stesse che saranno acquistate dal governo. Il prof. Luigi Savignoni, distinto archeologo dell'Università di Messina, ha confermato il parere della Commissione, pregando di proseguire lo scoprimento.

Monterotondo. — Scoperta archeologica.

Non molto lontano da Monterotondo, sul lato sinistro della famosa via Salaria, venendo da Roma, dopo un percorso d'un 18 chilometri — è stato scoperto un monumento sepolcrale della via medesima, che dalle tracce fin qui comparse, si dimostra di alta importanza e lontana antichità. Sembra un grandissimo tumulo, alla maniera etrusca, ed è ordinato in pianta in modo singolare.

Il merito della scoperta devesi al sig. Moderato Magazzini, impiegato al ministero del Tesoro, il quale con amore e costanza degni d'elogio, si è dato allo sterro del monumento con sacrificio suo; ma si spera che il Ministero della pubblica istruzione o qualche appassionato archeologo di larghi mezzi, intervenga ad aiutare il valoroso ricercatore e si veda messo allo scoperto un monumento di speciale carattere e pregio, in una via che già ne ebbe tanti.

La contrada « Rimessone », che appartiene alla tenuta « la Marciliana » di proprietà del Duca Mario Grazioli, è quella pianura a fianco sinistro del Tevere, dove 390 anni prima dell'Era Cristiana avvenne fra i Romani e i Galli di Brenno la sanguinosa battaglia dell'« Allia ».

Poppi. — Restauri al castello.

Il castello di Poppi, uno dei più pregevoli esempi di palazzi fortificati del medio-evo, riacquisterà la magnificenza originaria mercè i lavori di restauro ordinati dal Ministero della P. I., proposti da quell'Ufficio regionale.

Camerino. — Il restauro alla chiesa della " Madonna delle carceri ".

La Chiesa detta della *Madonna delle Carceri,* a pochi passi dalla città, per vario tempo lasciata quasi in abbandono, venne due anni or sono ceduta dal Municipio al capitolo della Metropolitana.

Questo ne affidò la custodia ed ufficiatura ai *Fratelli Minori* delle « Mosse » che ora hanno ivi fabbricato il loro nuovo Convento.

La chiesa, restaurata, abbellita e riaperta al culto, ha qualche importanza storica ed è un vero monumento d'arte del secolo XVI, costato dai 14 ai 15 mila scudi, frutto di elemosine dei fedeli.

L'architettura semplice ed elegante rammenta il tempio splendido, dipinto da Raffaello nello Sposalizio della Beata Vergine, che si conserva nella Galleria di Brera a Milano.

Il nome (delle Carceri) sembra abbia avuto origine dall'esser stati chiusi in fabbricati esistenti in quei pressi alcuni monaci eremiti detti *inclusi* o *carcerati*, come ricorda il Muratori, poichè la loro strettissima regola li faceva vivere in auguste celle, segregati dal mondo.

Parigi. — Vendite all'asta.

In una vendita all'asta a Parigi un arazzo a grande paesaggio rappresentante il trionfo di un Imperatore romano, è stato pagato 1820 franchi, e due arazzi — verdure con volatili — hanno fruttato rispettivamente 1305 e 1054 franchi.

La vendita della collezione di tessuti orientali del sig. Munford ha fruttato 112,000 franchi. Il prezzo maggiore è stato ottenuto per un tappeto da preghiera, che rimonta a 300 anni or sono ed è stato pagato 3200 franchi.

Venne pure venduta una lettera di Corot, composta da Georges Victor Hugo, diretta al suo amico Sansats il 12 maggio 1858, in cui il grande pittore diceva di essere felice che il suo quadro *Il lago* fosse stato notato dalla Società degli amici delle Arti e consentiva a venderlo per 500 franchi.

Questo quadro vale ora 100.000 franchi!

Altri prezzi di quadri sono i seguenti:

Un ritratto di nobile veneziano, del Tiepolo, 1550 franchi. — " La Piazza di San Marco inondata ", di Ziem, 19.000. — " Processione a Venezia ", dello stesso, 26.000. — La " Casa rosa ", a Venezia, dello stesso, 1.810. — La " Riva degli Schiavoni ", dello stesso, 13.800. — " Giardino a Venezia ", dello stesso, 4.850. — " Laguna di Venezia ", dello stesso, 1 600. — " Laguna di Venezia al tramonto del sole ", dello stesso, 1.320.

Parigi. — Acquisti.

Leggiamo nel « *Bulletin de l'Art* » che M. Pierpont Morgan ha acquistato recentemente la raccolta di oggetti d'arte medioevali già del Barone Oppenhein di Colonia e, per un milione (?), una statuetta francese, in argento, del secolo XIII e un angelo in bronzo del secolo XV pure opera francese.

Parigi. — Il Museo di Versailles.

Questo Museo ha aperto al pubblico nuove sale destinate alle memorie della Rivoluzione, del Consolato e dell'Impero, ornate di dipinti, sculture e disegni di quell'epoca.

Londra. — Vendite all'asta.

In una vendita all'asta un quadro di Morland, *Il disertore perdonato,* è stato aggiudicato per 1417 sterline e 10 scellini.

E in una vendita a Parigi è stato pagato 11.600 franchi il grande quadro di Delacroix, *La morte del Valentino.*

Londra. — Ritratti di uomini illustri.

La Direzione della Galleria Nazionale ha ammesso, fra i ritratti degli uomini illustri, quelli dal poeta Tomaso Campbell (1774-1844) e di John Addington Symond, l'insigne studioso delle memorie del Rinascimento in Inghilterra ed in Italia (1840-1893).

Baden. — Per restaurare un castello.

Il Governo badese chiese alla Camera, che l'accordò, un credito di 125.000 fr. per la restaurazione del celebre castello di Heidelberg.

PREMIATO STABILIMENTO LEGATORIA

TORRIANI & C.

SUCCESSI A NATALE BRUSA

4, Via Bossi - MILANO - Via Bossi, 4

LEGATURE D'OGNI GENERE DI PREMIO E REGALO, ARTISTICHE E COMMERCIALI

LEGATURE PER LIBRERIE, D'USO PRIVATO E SCOLASTICO

Album per Fotografie e Cartoline — Scatole e Cartelle per Uffici e Amministrazioni.

Alberto Grubicy

GALLERIA d'ARTE MODERNA

MILANO

Piazza Castello ⚶ ⚶ Largo Cairoli, 2

La Galleria

ALBERTO GRUBICY

è anche editrice delle opere degli artisti di cui possiede gli originali e vende quindi le riproduzioni in fotografia, fotoincisione ed acqueforti delle opere di:

G. SEGANTINI e dei figli Gottardo e Mario
di GAETANO PREVIATI - TRANQUILLO CREMONA
CARLO FORNARA - A. TOMINETTI
CESARE MAGGI - ADOLFO MAGRINI

IMITAZIONE GOBELINS

Stampe a Colori ad Olio Inalterabili

su Tele Panama - Tessuto Arazzo

Madonna col bambino, del Murillo	70×100	tela panama	L. 10,—
Mater purissima, di D. Morelli	60×100	» »	» 10,—
» » »	60×100	in tess. arazzo	» 20,—
» » »	56×70	tela panama	» 6,—
Madonna degli Olivi - Barabino	40×70	» »	» 5,—
» del Rosario »	50×70	» »	» 5,—
Autoritratto Lebrun	50×70	» »	» 5,—
Giovane donna, del Giuliano	50×70	tela panama	L. 4,—
Giovinetta sorridente, del Vinci	50×70	» »	» 4,—
Ritratto di Carlo Marx.	50×70	» »	» 6,—
Madonna della Guardia.	50×70	» »	» 5,—
Ritratto di S. S. Pio X - Campi	50×70	» »	» 6,—
Madonna della Seggiola - Raffaello	50×50	» »	» 6,—

Dirigere commissioni e vaglia alla Ditta

MENOTTI BASSANI & C. - Milano, Via Castelfidardo 7-9.

Penna a Serbatoio Americana **IDEAL**

L. E. WATERMAN

la sola adatta a qualunque genere di scrittura e che soddisfa tutte le esigenze di ogni scrittore

Domandare in tutte le principali Cartolerie la penna WATERMAN IDEAL

SPECIALITA LAPIS **KOH-I-NOOR**, LA MIGLIOR MARCA DEL MONDO

L. & C. HARDTMUTH ⚶ Via Bossi, 4 ⚶ MILANO ⚶ Concessionari per la Vendita in Italia.

La presente Rassegna è stampata con Inchiostri della Casa CH. LORILLEUX & C.

Anno VI - N. 8 Milano: Agosto 1906

RASSEGNA D'ARTE

DIRETTA DA
GUIDO CAGNOLA E FRANCESCO MALAGUZZI-VALERI

Sommario:

GUSTAVO FRIZZONI: Nuove rivelazioni intorno a Jacopo Palma, il Vecchio *(con tredici incisioni)*. — F. MASON PERKINS: Note su alcuni quadri del « Museo Cristiano » nel Vaticano *(con due incisioni)*. — F. MALAGUZZI VALERI: Note d'arte valtellinesi *(con sette incisioni)*. — PÈLEO BACCI: Per un pseudo-Cimabue. — Bibliografia. — Cronaca.

Abbonamento annuo:
per Milano L. 10
nel Regno „ 12
per l'Estero „ 15

Direzione e Redazione
Via Cusani, 5
Amministrazione
Via Castelfidardo, 7
MILANO

EDITORI MENOTTI BASSANI & C. - MILANO
7-9 — Via Castelfidardo — 7-9

Un numero separato L. 1.25.
Un numero arretrato » 1.50.

Conto corrente colla Posta.

CRONACA

Roma. — Per ricostruire la Roma imperiale.

Il prof. Rodolfo Lanciani tenne alla sede della Società degli ingegneri e architetti italiani una conferenza sulla topografia dei fori imperiali, in quanto essi si collegano coi progetti studiati e pubblicati sul congiungimento di via Cavour con piazza Venezia. Il dotto conferenziere dopo aver posto la premessa fondamentale che dai pazienti studî fatti si è ottenuta un' idea vera sulla disposizione d'insieme dei fori, ma che molti particolari sono ignorati, ha chiarito la sua idea che dagli scavi di tale zona debbasi ottenere un complesso archeologico d'importanza non inferiore allo stesso foro romano. Il Lanciani ritiene dannosissima qualunque soluzione affrettata, e dal punto di vista della praticità trovò non essere possibile scoprire prima tutti i fori e poi progettare il passaggio tra di essi; e trovò buone le considerazioni del progetto dal trentino Arnaldo Tolomei.

Venezia. — Restauri nella chiesa di S. Giacomo all' Orto.

I lavori di restauro nella Chiesa di San Giacomo all' Orto sono abbastanza progrediti, specialmente in questi ultimi tempi.

L' abside più importante della chiesa ed il maggior angolo della Cappella del Santissimo presentavano serii e continui allarmi in fatto di stabilità.

Per quanto riguarda la Cappella del Santissimo, si è dovuto sostenere, con speciali e forti armamenti, tutta la parte superiore gravemente danneggiata, onde conservare quanto esisteva di più pregevole e nello stesso tempo rifare la parte inferiore.

Per quanto poi riguardava il consolidamento generale delle fondazioni si è provveduto sostituendo le antiche e malfatte con le nuove fatte ad archi in calcestruzzo; questi lavori ormai possono dirsi completi.

Per impedire poi gli ulteriori movimenti della Cappella si è notevolmente allargata la fondazione originaria con dei banchi di rinforzo per mezzo d'archi speciali opportunamente incastrati.

Vennero ancora consolidati i muri perimetrali.

Internamente alla chiesa si sta lavorando per ripristinare l'antica crociera, che da qualche tempo non era più visibile perchè erano stati chiusi i due bracci trasversali.

Le riparazioni al lato della chiesa sono quasi ultimate; sono infatti eseguiti i collegamenti degli archi accordandoli con i muri di testata: si sono restaurati del tutto gli archi deformati in seguito ai continui movimenti.

Da ultimo si provvide al restauro del coperto e si pensa allo studio dei motivi di decorazione che abbondano nella chiesa e che sono non poco danneggiati dal tempo e dalla trascuranza.

Bologna. — Per la difesa delle bellezze artistiche.

Ad iniziativa dell' Associazione bolognese pel movimento dei forestieri e del Consolato del Touring Club, è sorto un comitato promotore perchè, d'accordo con le Società consorelle Touring Club italiano e Associazione nazionale pel movimento dei forestieri, sorga un' altra grande Associazione nazionale, la quale completi l' azione delle prime e che, senza essere una imitazione vera del *Comité des sites et monuments pittoresques*, che ha tanto sviluppo in Francia, possa svolgere un' opera di difesa, di ripristino, di illustrazione delle nazionali bellezze artistiche e naturali, intensificando l'opera sua, non solo nelle città ove altri enti non pensano a ciò, ma specialmente in tutti i paesi, su per le valli pittoresche, e pei monti che limitano e percorrono tutta Italia, nonchè per le spiagge dei mari che la comprendono.

Questo comitato promotore ha stabilito che, raccolte 1000 adesioni in 50 diverse località d' Italia, venga convocato un congresso per formulare il programma generale del lavoro.

S. Casciano. — Un gruppo robbiano rubato.

I ladri, penetrati nella chiesa di S. Giovanni in Sugana, tagliando i vetri di una finestra posta sul fianco della chiesa stessa, segarono all' altezza di 4 metri un' asse, dove era affissa l' immagine della Vergine con S. Giovanni e S. Antonio ai lati — opera pregevolissima dei della Robbia — e riuscirono a portarla via.

Con la preziosa opera poterono uscire indisturbati dalla parte della chiesa.

Si accorse del furto la mattina dopo il cappellano della chiesa stessa il quale ne avvisò subito il parroco che denunziò il furto.

Ravezzano. — Furto di un altro della Robbia.

Una magnifica ghirlanda dei della Robbia veniva pure asportata da una cappella privata presso Ranezzano, ma per il suo peso cadde di mano ai ladri stessi andando in frantumi e provocando l'allarme. I ladri, per non essere scoperti dal proprietario della cappella, che abita la prossima villa, se ne fuggirono. Sembra che l'opera d'arte si possa restaurare.

Ancona. — Per il piviale d'Ascoli.

L' « Ordine », giornale di Ancona, pubblica una notizia, secondo la quale il processo per il piviale di Ascoli Piceno non si risolverebbe nella sola contravvenzione all'editto Pacca, ma assumerebbe proporzioni assai vaste e gravi. Su ciò si mantiene un grande riserbo. Ne terremo informati i lettori della *Rassegna d'Arte*.

Reggio Calabria. — Tombe dell'epoca greca.

Nella locale piazza d' Armi sono state scoperte alcune tombe riconosciute appartenenti all'epoca greca.

Apertasi una tomba si rinvennero un scheletro umano e dei vasi lacrimali.

Si stanno proseguendo i lavori per la completa esplorazione di queste tombe.

Cagli (Urbino). — Tombe antiche.

Nella frazione S. Vitale, a 5 km. da Cagli, eseguendosi degli scavi si scoprì una tomba antica con lo scheletro d'una donna che aveva sul torace un anello d'oro con pietra nera, dietro il cranio uno specchio d'argento, ai lati diversi vasetti di terracotta ed ai piedi un piattello di bronzo. Poco discosto è stata rinvenuta un'altra tomba che aveva vicino allo scheletro una grande anfora e vari vasetti di terracotta verniciata.

A qualche metro di distanza si ritrovarono nella terra uno strigile di ferro e vasetti di stile gallico.

Il tutto sembra appartenere all'epoca dei Galli Boi.

Belluno. — Un altare prezioso venduto.

Nella Chiesa di Meano esisteva un altare di gran pregio, in stile corinzio, il quale venne ivi trasportato dalla chiesa di Santa Maria dei Servi di Vicenza.

I fabbricieri di Meano, in seguito a irrisoria offerta, vendettero ad un antiquario di Venezia l'altare.

La cosa venne a conoscenza del procuratore del Re, che iniziò procedimento contro i venditori e l'acquirente e ordinò il sequestro dell'altare.

Una parte dello stesso sembra però sia stata venduta a due stranieri e che quindi si trovi all'estero.

Trieste. — Due are a Giove Dolicheno.

Mentre si procedeva allo sterro d'un tratto del bosco Pontini, destinato ad esser sede di Musei, vennero in luce due are molto ben conservate, di straordinaria importanza archeologica.

Dalle iscrizioni degli zoccoli risultano dedicate entrambe a Giove Ottimo Massimo Dolicheno, una divinità asiatica introdotta a Roma e in Italia sulla fine del I e al principio del II secolo dell'era volgare. Traccie consimili di tale culto sono state trovate soltanto ad Adria, a Concordia e a Brescia.

Parigi. — Un quadro del Cranach e la collezione Molinier.

L'ex-direttore della Galleria del Louvre, Molinier, scoprì pochi anni fa in un convento della Spagna meridionale un grande trittico, opera esimia del celebre pittore tedesco Luca Cranach il vecchio (1509).

Quando Molinier morì, il quadro si trovava nella sua galleria privata, dalla quale, in seguito a vendita, passò ora al Museo di Francoforte sul Meno.

Il quadro è uno dei più belli che Cranach abbia creato.

La collezione Molinier, della quale faceva parte il lavoro del Cranach, venne esposta a Parigi nella galleria Durand-Ruel. Conteneva anche sculture, avori e maioliche medievali e del rinascimento.

RASSEGNA D'ARTE

ANNO VI. MILANO - Agosto 1906. N. 8.

Nuove rivelazioni
intorno a Jacopo Palma, il Vecchio

I.

Da alcuni anni a questa parte sono venute a conoscenza degli amatori dell'arte diverse opere di pittura del celebre pittore bergamasco-veneto, che meritano di essere illustrate, se non altro per fornire un nuovo contributo alla conoscenza del suo operato.

I dipinti del Palma giunti sino a noi relativamente non sono molto frequenti e per quanto quasi tutte le principali gallerie più e meno ne vadano fornite, una sola ne porge un discreto numero di esemplari, ed è quella del Museo imperiale di Vienna, che possiede di lui fra altro una serie di brillanti ritratti femminili. Questa circostanza, unitamente alle qualità peculiari dell'artista, rendono sempre stimate ed ambite le sue opere, e il poterne accrescere la enumerazione quindi, in appoggio alle recenti costatazioni fatte in alcune raccolte private d'Italia, riesce cosa gradita, laddove per un altro verso sta pure il fatto, che la critica moderna gli ha ragionevolmente disputato alcuni capi che passavano per l'addietro sotto il suo nome, determinando con maggiore esattezza i caratteri per cui si riconosce la sua mano e il suo pennello.

L'arcangelo col Tobiolo - Galleria di Stoccarda.

Scarseggiano le notizie concernenti la sua vita e la sua educazione artistica, la quale dovette certamente avere avuto luogo a Venezia. Non si saprebbe in verità neppure asseverare se egli sia da contare fra i veri scolari di Giovanni Bellini, da che le sue opere stesse non ce ne danno sicuro affidamento, per quanto il Morelli stimasse doversi ravvisare un nesso col grande caposcuola in certo quadretto del « Tobiolo condotto dall'Angelo » della Galleria reale di Stuttgart, nella quale egli riconobbe giustamente un prodotto artistico del nostro pittore.

Da alcuni documenti rinvenuti a Venezia, i quali a lui si riferiscono, si viene a sapere che nella città delle Lagune egli ebbe a che fare con parecchi suoi compaesani bergamaschi, gente in genere di umile condizione, come tintori, mercanti di vino, ecc. Si sa d'altronde che in Venezia erano numerosi i Bergamaschi, addetti alle più svariate professioni, e che fra questi parecchi si distinsero specie nelle arti della scultura e dell'architettura. Degli scambi di pensieri e di invenzioni artistiche fra di loro, che si può presumere fossero frequenti ed animati, si ha una prova sensibile nella somiglianza certamente non solo casuale, che corre fra la superba figura della Santa Barbara sul noto altare di Santa Maria Formosa in Venezia e la statua di Santa Maria Maddalena, di un artista conosciuto sotto il nome di Guglielmo Bergamasco, e che figura più volte a Venezia, come scultore ed architetto ad un tempo. Trovasi collocata nella nicchia centrale di un bell'altare di una cappella consacrata alla Santa suindicata nella chiesa di S. Giovanni e Paolo e si distingue per grandiosità e larghezza di stile dalle sculture alquanto più secche e primitive che la circondano. Il confronto che si porge qui al lettore nella riproduzione delle due figure, per la prima volta forse messe a riscontro l'una dell'altra, valga a testimoniare più di quello che lo potrebbero le descrizioni a parole, quanta impressione debba avere fatto fino da tempi antichi la celebre Santa del Palma sugli animi sensibili al bello.

L'imitazione nella statua — come ognuno può verificare — non è servile, ma mostra come lo scultore abbia saputo trasformare il tema della florida figura femminile a seconda del soggetto e delle esigenze dell'arte plastica, con una modificazione nell'atteggiamento dell'avambraccio destro, per cui la Santa sua viene porgendo l'emblematico vaso, mentre la testa spicca libera di qualsiasi ornamento esteriore ed è fornita semplicemente della ricca chioma

Santa Barbara - Chiesa di S. Maria Formosa in Venezia.

dalle linee ondulate, il panneggiamento che la avvolge comparisce in genere più raccolto intorno al corpo, servendo così a fare figurare più palesemente il modellato del braccio sinistro e della gamba destra. Opera notevole di un maestro che andrebbe ulteriormente studiato.

Un quesito difficile rispetto al Palma è quello della classificazione cronologica dei suoi lavori. Il Layard nella

La Maddalena - Statua di Guglielmo Bergamasco - *Chiesa dei SS. Giov. e Paolo - Venezia.*
Fot. Alinari.

sua opera basata sul manuale del Kugler e intitolata *Italian Schools of Painting* (1), si è provato a farlo a grandi linee, allegando tre distinte maniere da osservarsi nella sua produzione artistica, cioè la bellinesca, la gior-

(1) London: John Murray, Albemarle Street, 1887, pag. 563 e segg.

gionesca e la bionda. Alla prima, d'accordo col Morelli, assegnerebbe il quadretto già rammentato, della Galleria di Stuttgart, l'Adamo ed Eva della Galleria di Brunswick e l'Adultera in quella del Campidoglio, alla seconda l'altare della Santa Barbara, alla terza le così dette *Tre sorelle* della Pinacoteca reale di Dresda.

Comunque sia, il problema concernente i suoi principii nell'esercizio della pittura aspetta sempre di essere più chiaramente illuminato, da che tutto quello che si conosce dell' autore sembra appartenere a periodi nei quali il suo carattere personale doveva già essersi formato, tanto da non lasciare quasi scorgere un addentellato coi maestri che lo precedettero.

Un solo dipinto, recante il suo nome accompagnato da due palme incrociate, si distingue dagli altri per una secchezza che farebbe pensare ad una data di tempo più remoto ed è quello di modiche dimensioni, eseguito sopra una tavola di pioppo, che dalla antica raccolta dell' inglese Solly andò a finire nella Pinacoteca reale di Berlino. L'unita fotografia ci dispensa dal descriverne il soggetto. Senonchè ci si affaccia qui la domanda, se sia realmente a ritenersi per opera giovanile dell'autore. Il dott. Bode lo crede, prima di tutto perchè l' iscrizione ebbe a verificarsi per antica e da ritenersi autentica; in secondo luogo perchè vi scorge tuttora l'influenza di Gio. Bellini a mezzo qualche altro Bergamasco; in terzo perchè trova che lo smalto del colorito e la morbidezza del modellato non che del paese, facciano presentire le sue qualità ulteriormente sviluppate.

La Madonna col Bambino dormiente - R. Galleria di Berlino.

Se per un altro verso invece si pensa che il dipinto di Berlino ricorda bensì dei motivi non solo del Bellini ma eziandio di Alvise Vivarini, ma nessuno del nostro pittore, e che il modo di modellare i visi, le mani e le pieghe dei panni, sono per così dire nella loro rigidezza l'opposto di quanto siamo soliti trovare in lui, si sarebbe tentati di fare delle meditazioni sulla sapienza contenuta nell'antico proverbio veneto — *chi guarda cartelo no magna videlo* — nel senso, che un cartello falsificato *ab antico* abbia potuto, nel caso di che si tratta, trarre in inganno financo i saggi del giorno d'oggi.

Fra le rivelazioni verificatesi mediante un particolareggiato esame dei dipinti collocati per conveniente ripristino sul cavalletto di un artista rinomato quale il professore Luigi Cavenaghi, sono da citarsi innanzi tutto quelle cui diedero luogo due tavolette di belle qualità coloristiche, appartenenti alla Pinacoteca Borromeo in Milano. Stanno appese ora l' una a riscontro dell'altra sulla prima parete della prima sala (controsegnate coi num. 6 e 14) mentre in origine dovettero constare di una tavola sola dipinta dai due lati e segata in due posteriormente, come risultava dalle traccie che apparivano sul rovescio di ciascun dipinto prima del recente consolidamento, effettuato mediante i rinforzi a traverse reticolate praticativi nell'occasione del ristauro. Rappresenta l' uno l' Adorazione del Bambino Gesù, sul piano anteriore, mentre in distanza sono quasi semplicemente schizzati i pastori che vedono in alto gli angeli annuncianti la nascita del Redentore; l'altro un S. Girolamo in ginocchio nell'atto di penitenza con cui si rivolge devotamente verso il Crocifisso. Sono due cosette intese con un senso del pittoresco assai piacevole ed eminentemente veneto cinquecentista. Chi li vede oggidì non saprebbe mettere in dubbio, che il loro autore si abbia a ravvisare nel nostro Palma, tanto vi sono spiccati i suoi colori, nelle carni, nei panneggi del pari che negli sfondi, coi loro monticelli coronati da edifici, negli arbusti, nei cieli luminosi dagli orizzonti dorati.

Tutto questo tuttavia non si avvertiva così chiaramente prima del ristauro del Cavenaghi, trovandosi i dipinti in uno stato di deperimento sensibile, per cui con

semplice approssimazione erano stati giudicati opere di Calisto Piazza da Lodi e come tali inseriti nel catalogo della Galleria. Adottando il concetto delle tre maniere del Palma si avrebbe a pensare appartengano alla prima,

La Natività - Pinacoteca Borromeo - Milano.
Fot. Cesare Sartorelli.

tenendo conto di quel non so che di raccolto e di compunto che esprimono, benchè il pennello vi scorra già assai sciolto e libero, tanto da far credere facilmente non siano stati eseguiti prima del 1500 (1).

Altre due opere non rammentate fin qui nella letteratura artistica furono scoperte a Vienna un paio d'anni or sono da un antiquario intelligente, il sig. ing. Vitold Rajkiewitsch e portate a Milano, dove vennero a collocarsi, l'una nella raccolta Crespi, l'altra in quella dello scrivente. Rappresenta la prima un Cristo risorto, librato nell'aria, dalle forme poderose e piene, dagli effetti coloristici vividi, tanto individualmente peculiari al nostro pittore. L'estasi espressa nella testa, relativamente piccola, è di una compunzione insolita. Straordinariamente arioso lo sfondo (1).

Nè meno caratteristica è la seconda, una Resurrezione di Lazzaro, per quanto sia un soggetto ch'esce dall'ordinario per un pittore che, a parte la sua specialità di ritrattista, trattò quasi sempre le Sacre Famiglie, più o meno accompagnate da figure di Santi e di devoti. La riproduzione che se ne dà qui unita non serve che a dare una idea riassuntiva della composizione, ma non può in alcun modo rendere gli effetti prodotti dall'alternativa dei suoi spiccati colori, giallo, rosso, verde, violaceo, ecc., sempre di una intonazione chiara e trasparente.

Un particolare da essere rammentato, riferentesi alla storia di questi ultimi due quadri è quello della loro

N. S. risorto - Galleria Crespi - Milano. *Fot. Anderson.*

relazione colla grande raccolta che dovette possedere, verso la metà del XVII secolo, l'Arciduca Leopoldo d'Austria.

(1) Dal confronto colle tavolette di casa Borromeo mi risulterebbe, aversi a rivendicare al nostro Palma anche una piccola Santa Conversazione del Museo Poldi-Pezzoli, nel gabinetto dei Veneti, quivi classificata sotto il nome di Giovanni Cariani, allievo del Palma (n. 612).

(1) Il comm. Crespi poi possiede un'altra opera, di eccellente colorito, del nostro autore. E' una tavola rappresentante una mezza figura di Santa in abito domenicano, nella destra il giglio, nella sinistra un cuore con un crocefisso. Opera pervenutagli dalla provincia di Bergamo.

Il Cristo risorto anzi faceva parte propriamente della medesima, poichè ce lo attesta l'incisione da esso ricavata, che si vede nel volume illustrativo di quella insigne Galleria, fatto sotto la direzione del Teniers (1).

La maggior parte delle opere della galleria arciducale ora, com'è noto, si trova nella Pinacoteca imperiale di Vienna, altre invece andarono disperse e fra queste va noverata senza alcun dubbio la suindicata.

Quanto alla tavoletta della Risurrezione di Lazzaro c'è da arguire per lo meno avesse servito da studio preliminare al pittore per un altro dipinto dello stesso soggetto che vedesi egualmente inciso nella pubblicazione del Teniers, scorgendovisi certe somiglianze, da non ritenersi puramente casuali nella composizione, a canto a vie maggiori divergenze.

La risurrezione di Lazzaro - Raccolta G. Frizzoni in Milano. *Fot. A. Ferrario.*

La più meravigliosa in fine per isplendore di colorito fra quante opere si conoscono del valente Bergamasco è quella che venne ad arricchire, in data recente, la scelta raccolta di S. E. il Marchese Emilio Visconti Venosta. Qui noi ci troviamo certamente in presenza di una creazione della ultima maniera dell'autore, morbida, pastosa, tutta aria e luce, che irradia del suo miracoloso chiarore tutto l'ambiente, dalla parete cui sta appesa. Inutile il rilevare come ci sentiamo già lontani dall'epoca in cui l'arte dei Vivarini e dei Bellini si compiaceva nella estrinsecazione di pensieri severamente religiosi. La Madonna e il Bambino Gesù qui evidentemente hanno lasciato ogni impronta di misticismo, e se qualche cosa nullameno in essi fa pensare alle sfere celestiali gli è unicamente la trasfigurazione operatavi dall'autore, mediante il suo magistero d'insigne colorista, che sa esercitare un fascino singolare coi tesori della sua tavolozza. Sulla quale egli ebbe a mescere pochi colori chiari, circoscritti fra il bianco smagliante, il roseo, il ceruleo e il verde, armonizzati fra loro in modo da raggiungere il *non plus ultra* degli effetti pittorici, astrazione fatta completamente da quanto il realismo giornaliero avrebbe suggerito in simile soggetto.

Madonna col Bambino - Raccolta di S. E. il Marchese Visconti-Venosta. *Fot. Ferrario.*

II.

Che Jacopo Palma, il vecchio, fosse realmente bergamasco di nascita, originario precisamente del montanino paese di Serina, situato sull'altura di una piccola valle che versa le sue acque in quelle del Brembo, bene lo potè provare l'ing. Elia Fornoni di Bergamo, mercè le riccerche da lui fatte negli archivi. Da esse risulta che il vero nome della sua famiglia era quello dei Nigretti, ch'egli stesso dovette avere mutato in quello di Palma a tempo del suo trasloco a Venezia (1).

« Come pittore, soggiunge giustamente alla sua volta il Morelli, il Palma è veneziano, ma come artista veramente è un bergamasco fattosi veneziano, perchè in onta alla sua educazione artistica compitasi nella città delle Lagune, non riescì mai a rinnegare interamente nelle opere la sua natura di tarchiato montanaro. Le sue figure messe di fronte a quelle del Giorgione, del Lotto o di Bonifazio veronese, abitatori della pianura, appariscono quali nature più serie e più energiche

(1) Vedi: *Le trésor des peintures de David Teniers, peintre et ayde de chambre des serenissimes princes Léopolde Guillaume, Archiduc et Don Jean d'Autriche, au quel sont représentéz les dessins tracés de sa main et gravés en cuivre par ses soins sur les originaux italiens, que le serénissime Archiduc a assemblé en son cabinet de la cour de Bruxelles. Dédié aut dit prince ser.me Léopolde Guillame Archiduc, etc.* Bruxellex, 1660.

(1) Vedasi in proposito l'opuscolo stampato a Bergamo dallo stabilimento Cattaneo, successori Gaffuri & Gatti, nel 1886, col titolo: *Notizie biografiche su Palma il Vecchio*, tema di una lettura fatta all'Ateneo di Bergamo il 29 agosto dell'anno medesimo.

bensì, ma nello stesso tempo più grossolane » (1). Mentre non consta ch'egli avesse eseguito alcun dipinto per le chiese della città di Bergamo, tre paesi delle valli attigue vanno citati come forniti di pale dovute al suo pennello (2). Sono i paesi di Serina, di Peghera e di Dossena.

Dovevano formare un complesso importante in origine le 10 o 12 tavole della parrocchiale di Serina, prima che fosse stata rinnovata la chiesa parrocchiale. Ora si trovano divise (in parte in pessimo stato) fra la chiesa e la sagrestia e invocano l'intervento benefico di qualche mecenate, che volesse interessarsi alla loro conservazione.

Quanto alla pala dell'altare maggiore di Dossena, che viene attribuita al nostro pittore, è cosa in realtà tanto rozza e dozzinale da doversi riconoscere al più per opera di un suo povero imitatore. Sua forse sarà invece quivi la tavola di una Annunciazione, che il def. prof. Pasino Locatelli giudicò per molti riguardi assai migliore e meglio conservata (1). Con maggiore soddisfazione ci è dato trattenerci oggidì intorno alla grandiosa ancona della

Pala di Peghera (prima del restauro). *Fot. Taramelli.*

(1) Vedi il II vol. dei *Kunstkritische Studien über ital. Malerei*, p. 42.

(2) Anche nelle gallerie di Bergamo, per quanto io sappia, il Palma vecchio non è rappresentato altrimenti che per una tavola di modiche dimensioni nel riparto Lochis dell'Accademia Carrara.

(1) Vedi: Prof. Pasino Locatelli, *Notizie intorno a Giacomo Palma il Vecchio ed alle sue pitture*. Con riproduzione in fototipia di diciotto dipinti. — Bergamo. Stab. frat. Cattaneo, succ. Gaffuri & Gatti, 1890, pag. 44.

parrocchiale di Peghera in Valle Taleggio, — da che quell'umile paesello di montagna ha dato l'esempio del come si debbano tenere care le creazioni dei grandi artisti, conservandole religiosamente al loro posto e provvedendo a tempo a porre riparo ai danni cagionati dall'incuria dimostrata nei

La Pietà (dopo il restauro). *Fot. Ferrario.*

tempi passati. L'ancona di Peghera si compone di sette tavole, pur troppo prive oggidì della loro cornice originale che le avrà armonicamente collegate fra loro. Al basso sono dipinti i tre Santi Rocco, Giacomo pellegrino e Sebastiano. Nel rango superiore il Redentore morto sorretto da un angelo; ai lati i Santi Ambrogio e Antonio abate. Nella lunetta il Padre Eterno, benedicente. Sono figure poderose e di carattere veramente montanaro, condotte a pennellate larghe e spedite. Già da lontano l'autore si annunzia in modo da non potersi smentire in alcun modo; poichè quei tipi robusti, quelle linee di paese, quei cieli lucenti, quelle tinte calde non sono, nè possono essere di altri che del nostro Palma, il quale ha fatto in realtà molte opere più nobili, più delicate di questa, nessuna che riveli maggiormente il suo carattere personale nelle sue qualità di pittore. Qualità che spiccano vie più chiaramente ora che l'ancona è stata felicemente richiamata all'antico splendore mediante provvido ristauro.

E qui conviene raccontare come e con quali circostanze questo siasi effettuato.

Nella riproduzione che si porge qui unita dell'ancona completa si vede quante scrostature di colore si fossero prodotte su diverse tavole per l'azione del tempo, ma non si arguisce quanti altri deturpamenti avesse subito per colpa di precedenti così detti ristauri.

Fortunamente se ne preoccuparono in tempo ancora i fabbriceri e insieme ad essi il degno parroco Don Pietro Pirola. Fu stabilito di darsi d'attorno per raccogliere i mezzi necessari a fine salvare l'opera pericolante e il quadro fu spedito in primo luogo a Bergamo per provvedervi. Che se in seguito la fabbriceria di Peghera seppe resistere alla tentazione sia di venderlo alla Accademia Carrara sia di aderire alla proposta di depositarla nella R. Pinacoteca di Brera, la quale poi avrebbe provveduto alle spese del ristauro, ne va dato lode al sentimento delicato di quella popolazione di non volersene spogliare.

E se ne fece interprete fedele il parroco nominato scrivendo in questi termini: « L'intenzione mia e della fabbriceria, che è poi il volere assoluto della popolazione, rispetto al sullodato dipinto, è la sua restaurazione e conservazione in questa chiesa, abbandonata qualsiasi velleità che prima si avesse, di alienarlo; e la ragione si è che questo dipinto è l'unico oggetto d'arte che sia in questa chiesa, anzi in tutta la Valle Taleggio, che dia un po' di nome a questa poverissima parrocchia e che attiri il forestiero intelligente a visitare la nostra chiesa ». E soggiunse alcuni mesi più tardi rispondendo alla proposta della Pinacoteca milanese: « La Fabbriceria per aderire al sentimento unanime della popolazione ha già declinato l'offerta di compera per parte dell'Accademia Carrara di Bergamo, dove pure con facilità questi parrocchiani potrebbero rivedere e gustare il loro dipinto; molto meno dunque può accettare una proposta che lo toglierebbe in perpetuo ai loro occhi. Il dipinto rappresenta i principali

S. Rocco (dopo il restauro). *Fot. Ferrario.*

Santi patroni e tutelari di questa parrocchia, ai quali la popolazione ha singolare divozione, però sarebbe andare contro ai sentimenti più forti e profondi ».

Ottenuto pertanto dal R. Governo il permesso di fare restaurare i quadri, vi era da superare un'altra dif-

Santa Conversazione - R. Pinacoteca di Venezia. *Fot. Anderson.*

rappezzi a monocromato *(tinta neutra)*, da praticarsi nelle parti dove il colore antico saltuariamente è venuto a mancare. (Si osservino in proposito le riproduzioni qui unite di alcune parti dell' ancona, eseguite dopo il ristauro).

Da quanto si apprende per certi ragguagli comunicatici dall' attuale parroco, non furono animati dagli stessi lodevoli sentimenti i padri degli attuali abitanti di Peghera, sapendosi che nel 1838 la loro pala fu mandata a Bergamo all'Accademia Carrara, in occasione della venuta dell'imperatore d'Austria, all' intento di venderla per erogare il ricavo in ristauri della chiesa.

La cosa fortunatamente non ebbe effetto e i parrocchiani dopo tutto non avranno a dolersene.

La ferrovia che in breve ora mette in comunicazione Bergamo con San Pellegrino e fra poco con San Giovanni Bianco, viene ad aprire un nuovo varco verso i monti della Valle Brembana; Peghera, a pochi chilometri più in sù, colla sua amena posizione, fra verdeggianti pascoli, con vista estesa sulla sottostante valle, a 814 metri di altezza, fornita di due puliti alberghetti, vie più richiamerà d'ora in poi anche gli amatori di belle arti, coll'attrattiva della sua splendida pala d' altare.

ficoltà, quella cioè a dire di trovare i mezzi necessari per compensare un'opera di tanto impegno, trattandosi di un paese di modestissime risorse. Fu superata in fine anche questa col concorso di propizie circostanze.

Interpellato in proposito il ristauratore Luigi Cavenaghi, questi s'interessò del caso, dichiarandosi disposto ad assumersi l'impegno del ripristino delle sette tavole pel tenue compenso di 500 lire. Nello stesso tempo un generoso cittadino milanese, il nob. Don Guido Cagnola, già noto per altre sue prestazioni in favore dell'arte, informato della cosa, volle venire in aiuto della fabbriceria, assumendo a suo carico 200 delle suindicate 500 lire, mentre un altro centinaio, coll'intervento della Direzione della Pinacoteca di Brera, venne assunto dall' Economato dei benefici vacanti, rimanendo solo duecento lire a carico della fabbriceria.

Così la redenzione della fulgida opera potè avere luogo e il parroco, in data 26 aprile passato, ebbe a darne notizia scrivendo: « Oggi alle 15 il nostro Palma si ristabilì al suo posto con consolazione e ammmirazione universale.

« Noi non siamo giudici competenti, ma ci piace assai, e non avremmo mai creduto avesse a riuscire così splendido ».

Dello splendore riacquistato infatti ebbero ad avvedersi quanti osservarono l'opera nello studio Cavenaghi a lavoro compito. E quando si sia osservato che le lacune preesistenti nei quadri furono riempite con colori in perfetto accordo colle parti antiche, a seconda della più fedele interpretazione dell' originale, si sarà verificato abbastanza per giudicare altrove della miserevole imperfezione del sistema che, negando ogni fiducia in una sana arte del ristauro, prescrive i semplici

Sacra Famiglia - Tiziano - *Galleria del Louvre - Parigi.* *Fot. Giraudon.*

Per porre termine alle recenti rivelazioni intorno alle opere del Palma, vuolsi rammentare anco una volta il magnifico quadro che il prof. Giulio Cantalamessa riescì ad acquistare per la R. Pinacoteca di Venezia. Annunciata già in questo periodico nel numero di febbraio del 1901, nel seguente mese il prof. Paoletti ne tracciò la storia, onde risulta fosse appartenuto anticamente alla raccolta della patrizia famiglia dei conti Widman, venuta a stabilirsi dalla Carinzia a Venezia nel 1586.

Quello che non fu osservato sinora sono le somiglianze che si scoprono nel dipinto accennato con uno di mano di Tiziano Vecellio nella Galleria del Louvre. E noi ci contentiamo di porre qui di fronte la riproduzione di entrambi, lasciando ad altri di argomentare se sia stato il Palma che abbia ritratto da Tiziano o viceversa.

GUSTAVO FRIZZONI.

Note su alcuni quadri
del " Museo Cristiano „ nel Vaticano

(Continuazione e fine)

Vetrina D:

IX. Tavoletta divisa in due parti: sopra, la « Crocifissione » — sotto, « S. Paolo, S. Pietro e S. Lodovico ». Sebbene essa abbia molti punti di somiglianza coll'ignoto Maestro giottesco al quale ho già accennato a proposito del piccolo quadro (Armadio VI — *a* e *b*) nella Sala Prima, ci troviamo qui dinnanzi alla creazione di una personalità ben differente. Il colore diverso e molto più chiaro, le carni grigiastre, le mutate proporzioni, bastano a confermare tale distinzione. Lavoro di gran valore di Maestro giottesco (1).

XI e XII. « San Francesco e S. Lodovico, S. Giacomo e S. Antonio Abate » di un *tardo seguace di Fra Angelico.*

Deposizione - Ignoto Giottesco - *Museo Cristiano - Vaticano.*

Vetrina E:

VI. « Crocifissione » e « Noli me tangere » di uno *sconosciuto giottesco.*

VIII. « Ascensione del Cristo », *Lorenzo Monaco* (Berenson).

(1) Questa tavola fu già dal Berenson ascritta a Giotto stesso.

X. Piccola tavola: « Vergine in trono col Cristo e due Angeli, fra S. Caterina e la Maddalena », sopra « l'Annunciazione e due Sante », sotto « Quattro Sante ». Preziosissimo lavoro, veramente meraviglioso per la limpida profondità e la purezza delle tinte e per la minuta accuratezza dell'esecuzione. *Pietro Lorenzetti* (Berenson).

Vetrina F:

X. « Deposizione della Croce » (Fig. I) del medesimo ignoto Maestro giottesco, della Sala Prima. Opera ammirevole di cui la qui unita illustrazione non può che dare una idea della composizione. Caratteristico fondo dorato stampato.

XI. « Pietà ». Sebbene abbia molto in comune col dipinto precedente e sia evidentemente un'emanazione del medesimo gruppo di ignoti maestri, questa tavola ci rivela ancora un altro *primitivo giottesco.* Qui le figure sono meno alte e snelle, le teste più grosse e massicce; vi è minore ricerca di grazia, e maggiore studio di una sincera e severa semplicità nell'espressione.

Vetrina G:

II. « Natività », un delizioso *Sano di Pietro* (Cavalcaselle e Berenson).

III. « Fuga in Egitto », idem.

Vetrina H:

I. Trittico. « Vergine e Bambino con S. Michele Arcangelo e S. Orsola », *Allegretto Nuzi da Fabriano.* L'opera di più antica data del Maestro, firmata ALEGRITVS NVTII. ME PINXIT A. MCCCLV e in cui già appaiono le sorgenti puramente fiorentine del suo stile e la sua dipendenza da Bernardo Daddi e dall'Orcagna.

IV. « Natività », *Lorenzo Monaco* (Berenson): alquanto sommario ma caratteristico.

VI. « Crocifissione » con molte figure — in alto, il pellicano che nutre i suoi piccoli S. Giovanni Evangelista e San Luca — sotto, una bellissima predellina con mezze figure di S. Giovanni Battista, Evangelista, S. Francesco, S. Lodovico, S. Caterina e S. Lucia ». Squisito di colori e di esecuzione. *Lippo Memmi* (Berenson).

Vetrina M:

I. Mezza figura della « Vergine con un libro aperto dietro al balcone ». Piacevole e dignitoso lavoro della *Scuola di Angelo Gaddi.*

III. « Circoncisione », *Ottaviano Nelli* di Gubbio (Cavalcaselle). Assai caratteristico del Maestro nella sua miglior maniera per la vivacità delle tinte, la varietà dei costumi e la notevole costruzione architettonica. Molto superiore alla maggior parte degli affreschi del Nelli.

XII. « Frati Benedettini che seppelliscono un Fratello », *Scuola di Lorenzo Monaco.* Eseguito con accuratezza. Teste espressive.

Vetrina N:

I. « Funerale di S. Francesco ». Grande pannello con numerose figure di *Jacopo Avanzi di Bologna.* (1). Le caratteristiche speciali di questo pittore sono i tipi particolari ed il colorito caldo e risplendente.

II. « Annunciazione ». Bell'esemplare di *Giovanni di Paolo* di Siena — fu un tempo una copertura di libro della Biccherna, datato 1445 (Cavalcaselle; riprodotto di recente da P. Toesca nell'« Arte » 1904).

III. (?) e IV. Due predelle oblunghe — la prima rappresenta un « Santo (Paolo?) tradotto davanti a un giudice », la seconda, « il medesimo Santo che sta per essere flagellato ». Preziose tavole di *Stefano di Giovanni* (Sassetta) di Siena, al quale già le ascrissi con ampia descrizione, nella « Rassegna d'Arte » di Febbraio 1906.

VI e VII. « Presentazione » e « Sposalizio », predelle di *Sano di Pietro.* (Cavalcaselle e Berenson).

VIII. « La Vergine che appare a S. Domenico », *Sano di Pietro:* deliziosamente ingenuo (Cavalcaselle e Berenson).

IX e X. « Scene della vita dei Santi ». *Sano di Pietro* (Cavalcaselle e Berenson).

XII e XIII. Predelle « Scene della vita di S. Giorgio ». Colori vivaci e sentimento affascinante. Primitive opere di *Sano* nella sua maniera più fine e più imitativa del Sassetta (Cavalcaselle e Berenson).

XI. « Tre Santi Domenicani » opera diligente, se non di *Lippo Memmi,* certo di uno dei suoi più vicini seguaci.

Vetrina O:

VI, VII, VIII, IX. Quattro predelle: « La danza di Salomé », « Salomé che porta la testa di S. Giovanni Battista a Erode », « La Visitazione », « La nascita del Battista ». La paternità di questi piccoli dipinti, dal carattere così originale e dal colorito fresco come quello di un fiore, rimane tuttora un problema; secondo me però essi sono di qualche *ignoto artista della scuola fiorentina,* molto influenzato da Domenico Veneziano e da Alessio Baldovinetti.

XI. Predella « Donne che pregano e filano » *Sano di Pietro* (Cavalcaselle, Berenson): delizioso per la gaiezza del soggetto e delle tinte.

XII. « S. Domenico in ginocchio dinnanzi al Crocifisso ». Attribuii già questa squisita tavoletta a *Stefano di Giovanni* (Sassetta) nella « Rassegna d'Arte » dello scorso Febbraio. E uno dei più pregevoli lavori del Maestro.

XVI. « L'adorazione del Bambino Gesù » grande tavola: *seguace del Ghirlandaio.*

(1) Di questo ingiustamente negletto Maestro, da non confondersi col suo omonimo Veronese, non conosco che cinque sole tavole all'infuori di quelle conservate nell'Accademia di Bologna. Queste cinque tavole fanno parte della collezione di Mr. D. F. Platt di Englewood, New Jersey, S. U. A.

Vetrina P:

I. Tavoletta con « Cristo in croce fra la Vergine e S. Giovanni ». Di straordinaria, trascendentale qualità. Del medesimo grande e ignoto maestro giottesco che dipinse F. X. e le tavole nella sala prima. Meraviglioso per il colore e per la esecuzione, col suo fondo dorato, merita il più attento studio.

II. « Crocifissione con molte figure ». Una bella opera di un altro *primitivo giottesco,* molto affine a Bernardo Daddi, con forti influenze senesi; eseguita con molta cura e brillante nelle tinte.

III e IV. « Due scene della vita di S. Francesco ». Molto fino nei particolari, specialmente in talune teste: di un *tardo giottesco,* valente ma ignoto.

V. « Il Funerale della Vergine ». Tarda copia di una composizione di Fra Angelico. *Scuola di Fra Angelico.*

VIII. IX. X. XI. « Natività » « Adorazione » « Cristo nel tempio e trasfigurazione » (con Cristo radiosamente giovane) « L'Ingresso in Gerusalemme ». *Scuola di Frate Angelico:* di un artista cioè molto vicino al maestro, ma dotato di un temperamento più rude e vigoroso.

XII. XIII. XIV. « Nascita di S. Nicolò di Bari » « S. Nicolò e le tre povere fanciulle » « Il miracolo di San Nicolò » di *un seguace di Gentile da Fabriano.* Il XIV fu molto guasto dalla vernice, mentre gli altri conservarono i loro bei colori originali.

Vetrina R:

I. « Crocefissione ». Un altro preziosissimo lavoro del grande *ignoto maestro giottesco,* autore di F. X.-PI: Vigoroso nel sentimento e accurato nella forma: leggermente ritoccato.

II. « Cristo in croce » la Madonna e S. Giovanni. *Lorenzo Monaco.*

III. IV. « Cristo nel Getsemane » « Deposizione » opere immaginose, eseguite con molta cura da *Giovanni di Paolo:* poetici gli sfondi (attribuite già al Maestro dal Toesca nell'*Arte* del 1904).

V. « Flagellazione » lavoro giovanile di *Stefano di Giovanni* detto il Sassetta (V. *R. d'Arte,* Febbraio 1906).

VIII. « Giovane monaco che prende l'abito francescano ». *Giovanni di Paolo* (Toesca).

X. « Natività ». Bellissima tavola di *Giovanni di Paolo* (a cui fu già attribuito dal Toesca) nella sua maniera più attraente; da confrontarsi ad altre opere di questo pittore, come la « Caduta e redenzione » appartenente a Mr. Benson in Londra e la « Cacciata dal Paradiso terrestre » nella raccolta Benoit a Parigi.

XI. Grande tavola con « Madonna e Cristo » firmata « Francescus Gentilis » *Francesco di Gentile da Fabriano* (B) (1).

XIII. XIV. « Demoni esorcizzati da un santo vescovo » « Storpi in adorazione dinanzi alla tomba di un santo » *Alunno di Domenico* (Ghirlandaio).

(1) Nella *Rassegna d'Arte* di ottobre 1904 il Berenson pubblicò una breve notizia intorno ad un ritratto firmato e assai interessante di questo raro pittore appartenente a Mr. W. A. Leatham, di Miserden Park in Inghilterra. Per un errore di stampa il quadro di cui si tratta fu detto di Gentile da Fabriano anzichè di Francesco da Gentile.

Vetrina S:

I. « Vergine e Putto in una gloria di raggi di luce ». Mi sento disposto a dividere l' opinione del Cavalcaselle nell'attribuire questo pregevole piccolo lavoro a *Francescuccio Ghisi*, piuttosto che a Allegretto Nuzi a cui fu pure ascritto (V. *R. d'Arte*, Aprile 1906).

II. « S. Domenico risuscita un cavaliere caduto da cavallo » *Taddeo Gaddi.*

II. Un santo che appare a un eremita » *Lorenzo Monaco.*

IV. V. VI. VII. « Natività della Vergine » « Presentazione » « Sposalizio » « Visitazione » interessanti predelle di *Pellegrino da Mariano,* senese, che rivelano chiaramente la sua derivazione dal Sassetta.

VIII. « Adorazione dei Magi ». pure di *Pellegrino da Mariano* (con forti reminiscenze del Sassetta).

XI. « Miracolo di S. Benedetto »: bel *Lorenzo Monaco.*

XII. « Sposalizio di Santa Caterina »: *scuola del Pintoricchio.*

XIV. « La beata Vergine » (Fig. II) : frammento di un' opera più grande. Bellissimo pei tipi e per le tinte. *Matteo di Giovanni* (1).

Vetrina Q:

I. « Grande pala d' altare » « Annunciazione, fra SS. Antonio di Padova e Lodovico » (1495). *Giovanni dal Ponte* (Gamba, *R. d'Arte*).

III. « L'angelo appare a Giovacchino » di *Bartolo di Fredi.*

V. « S. Francesco riceve le stimmati ». Bellissima opera di *Frate Angelico* (Berenson).

Vetrina vicina alla vetrina K: (Nessuna indicazione con lettera).

I. « Madonna e Bambino »: scuola di *Agnolo Gaddi.*

II. « Ecce Homo ». *Idem.*

III. « Madonna e Putto con sei angeli »: grande tavola di un pittore *orcagnesco.* Predella con Pietà.

IV. V. « Scene della Tebaide »: *scuola di Giovanni dal Ponte.*

VI. « Vergine e Cristo con SS. Bernardino, Sebastiano e Santa Caterina di Alessandria » (Datata 1472). *Scuola di Pietro dei Franceschi.* Lavoro interessante.

IX. « Cristo in croce »: *scuola di Filippino Lippi.* (Molto affine al Maestro stesso).

Vetrina K:

I. « Madonna e Putto »: firmato « Vitalis de Bononia »: grande tavola di *Vitale da Bologna.* (Vedi Cavalcaselle).

II. « S. Michele Arcangelo appare al Papa in Castel S. Angelo ». *Maestro gaddesco.*

V. « Cristo accoglie la Vergine che esce dalla tomba »; bel dipinto di *Taddeo di Bartolo,* che lo eseguì nella sua maniera più diligente (Berenson).

VI. « S. Benedetto ». *Sano di Pietro.*

VII. Predella « Scene della vita di S. Giovanni Battista »: *scuola di Foligno.*

(1) Questa Madonna ricorda assai quella dello stesso autore nel Duomo di Grosseto iprodotta nel precedente fascicolo della *R. d'A.*

VIII. « Natività »: *scuola di Sano di Pietro.*

Vetrina U:

I. « B. Vergine e Putto ». Scuola di *Bernardo Daddi* (Sirén). (Attribuito dal Fitzthum a Bernardo stesso). Vi si nota una forte influenza di Ambrogio Lorenzetti.

La Santa Vergine - Matteo di Giovanni - *Museo Cristiano - Vaticano.*

II. III. « SS. Giovanni Battista e Pietro »: *scuola di A. Lorenzetti.*

V. VI. « S. Agostino che va a scuola » « S. Agostino che insegna »: *scuola Franco-Borgognona,* dai colori molto delicati.

VII. VIII. « S.te Paola ed Eustorgia (?) »: *tardo giottesco:* assai grazioso.

Vetrina prossima a U (senza lettera):

II. « Madonna, Cristo, Santi e Angioli »: *tardo Giottesco:* dopo il 1400.

Ultima vetrina « S. Francesco d'Assisi »: *Margaritone d'Arezzo* (Cavalcaselle).

F. Mason Perkins.

Londra. — Vendite.

Ultimamente ebbe luogo a Christic una vendita di quadri appartenenti a Lord Griinthorpe, moderni e antichi. Fra questi v'era una Madonna adorante il Putto della Scuola del Botticelli, venduta per L. 130.000 franchi, un ritratto di uomo in nero, ascritto al Tiziano, prr L. 55.000, una testa di San Giovanni Battista di A. Solario. Erano pure rappresentate altre Scuole pittoriche, oltre l'italiana: la Germania aveva parecchi ritratti dell'Holbein che raggiunsero pure alti prezzi, così la scuola fiamminga, l'olandese, l'inglese.

VARIETÀ.

Note d'arte valtellinesi

(PER L'INVENTARIO ARTISTICO DELLA REGIONE)

Dal materiale che sto raccogliendo per una monografia sull'arte della Valtellina riporto qui alcune note che posson servire per un inventario delle opere artistiche di cui la regione è ricca.

Ho pensato che il far conoscere, più che non siano, anche le opere d'arte secondarie di quei luoghi privilegiati dalla natura, che ne ha fatto quasi un giardino lussureggiante, varrà a farli maggiormente apprezzare anche da gli studiosi che non limitano le loro ricerche alle regioni più fortunate e ai soli capolavori, e potrà contribuire a far cessare l' esodo delle opere d'arte e dei prodotti delle antiche industrie artistiche di quella regione che, più che le altre della Lombardia, ebbe a lamentare, anni addietro, il più triste sperpero di oggetti antichi, finiti o nel magazzino di due noti antiquari o nelle case di raccoglitori milanesi.

Mi son studiato, per ora, di richiamar l'attenzione sui luoghi e sulle opere dimenticati o men noti; e, per guadagno di tempo e prevedendo che per diversi ragioni la monografia a cui ho accennato non potrà essere pubblicata tanto presto, pubblico intanto qui, senza troppo rigore metodico, queste note che potranno essere ampliate e accresciute dopo ulteriori visite alla regione valtellinese.

Tralascio di occuparmi quindi, per ora, degli esempi d'arte, taluni notevolissimi, e più conosciuti, di Morbegno, di Sondrio, di Ponte, di Teglio, di Tirano, di Grosio e, in genere, della bassa Valtellina sufficientemente illustrati da altri e, con molta diligenza, se non sempre con criterii prevalentemente critici, nell'utilissima opera del dott. Santo Monti « *Storia ed Arte nella Provincia ed antica Diocesi di Como* » (Como, Ostinelli 1902, ill.) e preferisco occuparmi di alcune chiese e degli oggetti di qualche importanza artistica che esse contengono, sparse sulla via — o poco al disopra — che, costeggiando l' Adda, da Tirano sale a Bormio, per biforcarsi da una parte lungo la val Furva formata dal fiume Frodolfo e che mette capo a S. Caterina e, più su, al ghiacciaio del Forno, e, dall'altra, lungo la valle di Fraele formata dal primo e più pittoresco corso dell'Adda.

S. Antonio di Morignone, povera chiesa a una sola navata con tre altari, due laterali, uno nel fondo, ricostrutta nel 1681, consacrata quattro anni dopo, ma finita solo nel 1694, data incisa sulla severa porta laterale, dallo stipite in pietra da taglio di buona esecuzione ancor pura di linee.

a) Altar maggiore con ricca ancona in legno barocca a colonne tortili e cimasa ornata di putti.

b) Calice d'argento donato dalla Comunità di Bormio con largo piede sagomato, provvisto delle figure di San Gervasio, S. Protasio, S. Antonio, il nodo con cherubini e con gli emblemi della Passione, di fine esecuzione. Moderno.

c) Calice d'ottone dorato con cherubini e fregi. Sec. XVII.

d) Pisside d'argento pel Viatico. Sec. XVII o XVIII.

e) Navicella con pochi fregi. Sec. XVII.

f) Due croci di mediocre valore d'arte: una, astile, di ottone, con mezze figure e il Crocifisso; l'altra d'argento; moderne.

g) Dei varii paliotti d' altare son degni di nota: uno a mazzetti di fiori su fondo azzurro di seta, un'altro dipinto ad olio con un S. Antonio col Bambino (sec. XVII), un terzo a striscie di fiorellini d'argento e d'oro intrecciati su fondo di seta bianca.

h) Una pianeta del sec. XVII, rifatta, con lo stemma della famiglia Nesini di Bormio. Qui, come in quasi tutte le chiese di Valtellina, sono anche alcune rozze figure d' angioli di legno, frammenti di vecchie ancone barocche, fanali da processione, ecc.

Su la fronte di una povera casa, in sezione IIIa del gruppo di edifici poco lungi dalla chiesa stessa, v'è un affresco del XV secolo segnato *Magister Johannes Stefanus* (sic) *olim Lorentini de Sondalo* raffigurante la Vergine col Bambino fra S. Giovanni Battista e S. Rocco, non privo di delicatezza.

S. Martino, sopra un dosso, a circa 150 metri sul *ponte del Diavolo,* a destra della via per Bormio. Poverissima chiesetta di tipo romanico, a pianta rettangolare, di sassi, con porta e finestrelle laterali a strombatura. Sull'altare è una ancona barocca, in ricca cornice che racchiude la *Madonna adorata da due santi.* Nella piccola abside è una *serie di affreschi:* il Padre Eterno benedicente, entro un raggiante, fra le immagini degli Evangelisti: al di sotto, tutt'ingiro, entro una serie di nicchiette ogivali, si stendono i dodici Apostoli con lunghe cartelle provviste di motti sacri, di esecuzione rozza, non senza un tentativo di naturalismo nell' insister delle rughe dei visi, e in certa varietà negli atteggiamenti. I colori predominanti vi sono il rosso e il giallo. Nel vôlto dell' arco del coro son raffigurati l' Angelo e l'Annunciata dietro la quale si stende un leggiadro drappo a ricami; il sottarco è ornato di un fregio a cartelle svolazzanti e rosoni. Segnato MCCCCLXXXXIV e *hoc opus fecit fieri Cristoforus* (sic) *de Pacta* (Piazza?) *Ancianus Sancti Martini et fecit frieri* (sic) *de ofertas et* (?) *fecit Ancianus annos XII 1494.*

S. Bartolomeo, sopra S. Antonio di Morignone, sulla cima di un picco. Chiesetta a pianta rettangolare, col tetto scoperto e il presbitero a volta, di molto interesse per la conoscenza dell'arte locale, pel ciclo di affreschi che conserva nelle pareti

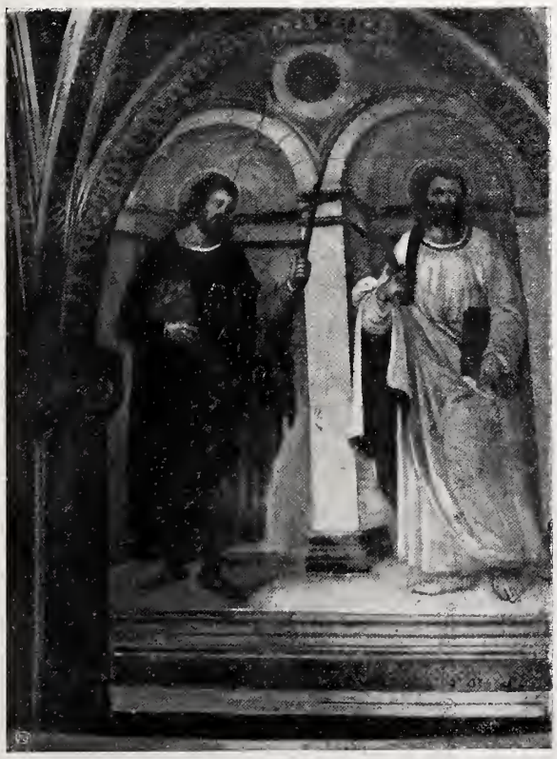
Una parete di San Bartolomeo di Morignone nell'alta Valtellina.

e che vanno dallo scorcio del trecento alla seconda metà del cinquecento. Una *Crocifissione e quattro santi* a sinistra, per chi entra, di poverissima esecuzione, è datata 1393: i colori son dati a corpo, le pieghe si allungano profonde e dure come corde, il disegno è modesto senza tuttavia scorrezioni eccessive. Presso la Crocifissione si stendono, in comparti quadrangolari semicancellati o nascosti da guasti e da scialbature, altre figure e composizioni: un *S. Michele,* un *S. Giovanni,* un *frammento della crocifissione di S. Andrea* (?) racchiuse da povere cornici a muro a foglioline rincorrentisi alternativamente lungo un cordone a zig-zag. Presso l'ingresso son dipinte, da un modesto frescante quattrocentista inferiore a mastro Stefano da Sondalo ricordato più sopra: *la lamentazioue sul corpo di Gesù Cristo, la deposizione della Croce, Cristo risorto.* Il pittore vi segna grottescamente col pennello i contorni, le ombreggiature, le rughe, insistendo con certi curiosi giri concentrici così che le figure sembran piuttosto eseguite con la tecnica dell'intarsiatore che con quella del

frescante. Un frammento del nome del pittore si legge in una scritta che corre sotto la composizione del *tamento sul corpo di G. C.* : *(opus ma) gistri Nicolaus filius.... puciani* (?) *de Burmis.*

Particolare degli affreschi del Valorsa in San Bartolomeo.

Evidentemente tutta la chiesetta era ornata di pitture murali eseseguite per *ex-voti*, come in altre chiese della diocesi : ne rimane un caratteristico esempio in S. Giacomo sopra Livo che ebbi occasione, altrove, di descrivere piuttosto distesamente ricordando le pitture sparse nella parte superiore del lago di Como (1).



Affreschi del Valorsa in San Bartolomeo.

Più notevole e piacente è la ricca decorazione del Rinascimento — benchè ritoccata qua e là — del presbitero, voltato a creste di vele. Questa parte è dovuta al Valorsa, il noto seguace della maniera di Gaudenzio Ferrari, che si segnò qui *Ciprianus Grosiensis pinxit*, e vi rappresentò i dodici Apostoli entro altrettante nicchie di severa architettura, le mezze figure dei dottori della Chiesa, quella degli Evangelisti, di S. Martino, S. Brixio, S. Antonio Abate, S. Bernardo e delle sante Agnese, Barbara, Veronica, Caterina, Maddalena, Marta, Lucia, Apollonía, Agata e Liberata nel sottarco e, nel centro della vôlta, gli emblemi della Passione tenuti da altrettanti putti. Una ricca decorazione con fregi a greche e grottesche su fondo giallo raccorda le figure e i motivi architettonici. È opera gaia, vivace e, nonostante certo stridore di toni proprio di questo pittore, conserva ancor molta della soave dolcezza nei visi e della nobiltà delle forme proprie del prototipo. (Di Cipriano Valorsa scrissero: NICOLÒ ZACCARIA « *Cipriano Valorsa* » Sondrio, Tip. Moro 1883, GUSTAVO FRIZZONI in *Arte e Storia*, 20 Settembre 1897, LUIGI PERRONE in *Arte e Storia*, 1897, pag. 168 (oltre il MONTI più volte nell'op. cit.).

S. Maria Maddalena sopra Cepina, chiesetta moderna, con rozzo atrio e poche pitture a fresco di cui rimane ancora un *S. Sebastiano e la Vergine adorante il Bambino*. Sopra una porta, a sinistra di chi entra, è una tela col *Crocifisso, S. Giovanni e le due donne* con modesta cornice antica : i visi delicati, più che il colorito, ormai ottenebrato, ripetono una languida eco dell'arte luinesca.

a) Oslensorio della fine del XVI secolo con piccole figurette a mo' di cariatidi nel piede.

b) Piviale a ricami d'oro su fondo bianco, tipo sec. XVII.

c) Pisside eseguita a stampo, con figure nel piede : di epoca tarda ; non mancano calici moderni. Mi fu detto che vi si conservano una croce antica, del tipo di quella di Cepina, che non mi riusci vedere, e un tabernacolo o sportello di tabernacolo intagliato.

Cepina sulla riva destra dell' Adda a circa 6 chilometri al di sotto di Bormio.

I. *Chiesa parrocchiale*. Della vicecura di Cepina v'è ricordo fin dal 1402 in un *calendario di stazioni capitolari* : delle figliali di S. Antonio di Morignone, di S. Maria Maddalena son pur ricordi antichi. La chiesa attuale, di notevole interesse, conserva numerose tracce dell'importanza del luogo — di che non è qui dato intrattenermi a lungo — all'interno, all'esterno e nell'annesso Oratorio della Confraternita. Notevole è la porta sormontata da lunetta ogivale ornata da un affresco del 1499 con le figure dei protettori S. Gervasio e S. Protasio : un altro affresco del XV sec. al di fuori, sul fianco della chiesa, sta a provare che il luogo vantava qualche ricchezza artistica. Oltre alcune tracce della chiesa antica è degno d'attenzione particolare anche il campanile. Nell'interno :

a) Ancona di Carlo Marni del 1671 firmata, di povero disegno e di modesto colore, in ricca cornice dorata ;

b) Un'ancona analoga, attribuita pure al Marni, non porta invece la sua firma.

II. *Ossario*. Degno di particolare attenzione è il vicino ossario del quale i documenti dell'archivio parrocchiale assicurano che fu costrutto o ridotto nella forma attuale intorno alla metà del settecento : trovai che l'8 aprile 1733 il pittore Gio. Pietro Ligari, di Sondrio, — della nota famiglia di artisti — si obbligava a *dipingere a fresco l'ossario di Cipina per di dietro el fori in prospectiva cioè facciata di suo guslo* per 100 Filippi e 6 di caparra. Alessandro Valdani e Giovan Tommaso Billi lo coadiuvarono e gli seguirono nel lavoro (Ivi « *Maneggio per l'ossario* » *ad ann.*). Le decorazioni, bizzarre e vivaci, rimangon tuttora, perfettamente in carattere al luogo e piene di virtuosità. Ma l'opera d' arte più caratteristica è il meraviglioso cancello in ferro battuto che chiude le tre arcate della fronte dell'ossario, « un monumento unico nel suo genere », forse senza esempio in tutta la regione,

(1) « *La Rinascenza artistica sul lago di Como* » (*Emporium*, Novembre 1904).

com'ebbe giustamente a dire il Monti. I due cancelli che chiudono le arcate laterali provviste di uno stilobate in muratura misurano in altezza m. 3 e in larghezza m. 2,70. La tradizione lo vuole eseguito in Cepina per opera di Carlo Colturi. Ma i libri di

L'Ossario di Cepina.

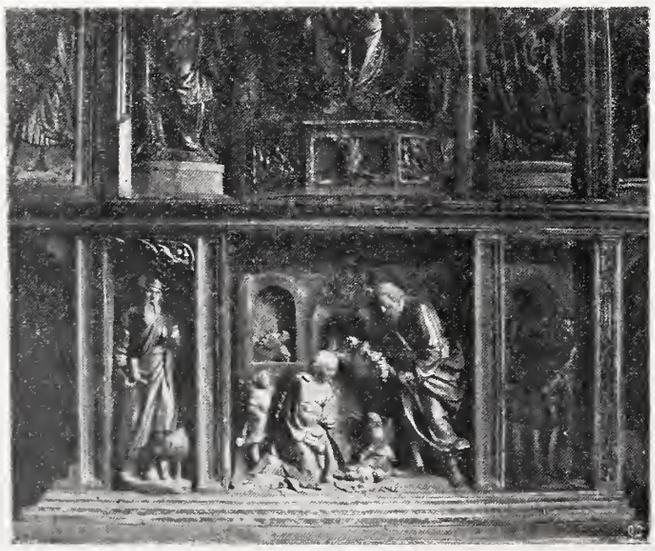
spese non ricordano questo nome. Il cancello si compone di una specie di intelaiatura fitta a rosoni, cordoni a spirale, intrecci e foglie di vivacissimo effetto.

III. *L'oratorio dei Confratelli* che sorge presso la chiesa di Cepina contiene :

a) Una tavoletta, appesa presso l'ingresso, con la *Vergine col Bambino in larga cattedra e due santi ai lati,* lavoro tardo ma che conserva ancora la distribuzione e il sapore dell' arte lombarda del secolo XV.

b) Il quadro d'altare, l'*Assunta fra S. Caterina e S. Rocco,* tardo ma piacente.

c) Una ancona in legno scolpita e dipinta, già nella chiesa, ricca opera di maniera tedesca del Rinascimento, analoga alle ancone di cui la regione abbondava prima che antiquarî e collezionisti ne la privassero. A Milano stessa se ne conservan pa-



Particolare dell'ancona di Cepina.

recchie — e alcune notevolissime — in case private, e furon acquistate in Valtellina da chiese e da antiquarii ; ne rimangon altre a Bormio, a Premadio, a Oga, a S. Croce in Val Bregaglia, che provano il rifiorimento in questa parte alta della regione lombarda di un'industria artistica tedesca, contemporaneamente a un'industria lombarda di che son prodotti diversi tabernacoli in legno della scuola dell'Amadeo o della bottega del Passeri di Torno. L'ancona di Cepina, alta m. 2,36, larga m. 1,30, si compone di un trittico sopra una base, precisamente come quella di Premadio. Nella parte centrale, entro nicchie, son le tre statue della Vergine col Bambino, di S. Barbara e un'altra santa di dubbio nome (o la Fede per altri); nei due sportelli laterali son rappresentate ad altorilievo l'*Assunzione* e la *Presentazione al Tempio,* vivaci, movimentate. Nella base è scolpita a tutto tondo l'*Adorazione del Bambino :* in due comparti laterali sorgono le statuette di S. Antonio e S. Rocco. Al di fuori degli sportelli è dipinta l'*Adorazione dei Magi.* Dietro l' ancona (ciò che prova che in origine doveva sorgere su un altare isolato non adossata al muro) son dipinte tre figure : S. Sebastiano e due sante. Fogliami delicatissimi ornavano la cimasa, ma in parte andaron perduti, poichè era così poca la cura che pel passato si aveva di questa opera d'arte, che l'attuale parroco, più diligente dei predecessori, potè ricuperarne diversi pezzi nelle case del vicinato. Tutta l' ancona è messa a colori e a dorature e i fondi delle nicchie son rabescati. La tradizione vuole che l' ancona provenga, fin dai primi anni del cinquecento, da S. Maria in Valle di Monastero in Svizzera donde sarebbe stata portata nel Bormiese e acquistata dai Cepinaschi. La diversità dei tipi delle figure — tozze, dagli zigomi molto distanti fra loro, i panneggiamenti a pieghe spezzate e profonde nell'ancona di Premadio più vicina all'arte tedesca : più naturali, delicate, a forme tondeggianti in quella di Cepina — non consiglia a ritenere dello stesso artista le due ancone. Più rozze sono invece le ancone di Oga, di cui parleremo : e di gusto prettamente italiano, benchè di artista tedesco, è la bellissima ancona di S. Vitale a Bormio. Ciò che prova che le officine da cui provennero queste belle ancone istoriate eran diverse e numerose.

Proseguendo, sulla stessa riva dell'Adda, verso Bormio, si incontra *La casa del sole* datata 1556, con curiose decorazioni in policromia e finte prospettive architettoniche. Poco lontano, nella frazione *Fumarogo,* in via Ortaglio, è una antica casa con vecchie finestre a belle inferriate e un povero affresco della bottega del Valorsa : *la Vergine fra S. Antonio e S. Sebastiano.*

S. Lucia è un'antica costruzione medioevale a vôlte gotiche e ampliata più tardi, così che la vecchia chiesetta è incorporata nella nuova fabbrica come una cappella, mediante un partito architettonico di qualche interesse. L'absidetta della parte antica della chiesa è ornata di affreschi evidentemente del Valorsa, che vi svolse la istoria di S. Lucia, narrata curiosamente con lunghe leggende per spiegare, ai fedeli montanari, come la santa *avendo disputato di la fede et de la virtude de la Virginitade fu condannata al loco disonesto ma ristò salda come columma firmata dal Spirito Santo.* Oltre le istorie, numerose figure di sante e di putti coprono le pareti. Un'*Annunciazione* dietro l'altare reca : *die 28 octobris 1545 beneficiando R. D. Presbitero Petro Salveto.* Completano la decorazione pittorica le figure di S. Sebastiano e di S. Rocco. La chiesa moderna, oltre un quadro del vecchio Ligari, mostra sulla parete a sinistra dell'altare un affresco della prima metà del XVI secolo, con le figure della *Vergine, di S. Sebastiano, S. Rocco, S. Antonio, S. Tommaso.* In sagrestia :

a) Croce del XVI secolo, di rame argentato, con la mezza figura degli Evangelisti : e altre due croci più semplici e tarde.

b) Quadretto di scuola tedesca, del tardo Rinascimento, modesta, con la Vergine e il putto.

c) Ricco armadio a intagli, della decadenza.

d) Piviale a fiorellini, su fondo bianco, tipo ital. s. XVII.

e) Diversi angioli in legno sparsi qua e là che ornavano forse vecchie ancone barocche.

S. Pietro Celestino. Piccola chiesa sull'altra riva dell'Adda, in splendida elevata posizione a ridosso di Bormio e all'imbocco di Val Furva dominata dal ghiacciaio del Zebrù, dov'era già, si dice, un castello a difesa dell' imbocco della valle sottostante. La data 1537 che si legge, scritta in rosso, su una pietra presso la porta principale può essere quella dell' attuale costruzione, quadrangolare, ad absidetta quadra a volta, debolmente illuminata da una finestra circolare aperta nella facciata. L' abside è tutta frescata da un pittore che è verosimilmente il Valorsa stesso, che lavorò moltissimo in questa regione, più di quanto il Monti

e altri scrittori non abbiano avvertito. Il pittore rappresentò qui l'*istoria di S. Pietro* che rompe le catene che lo tenevan prigione, e che battezza, con S. Marcellino; nei pennacchi gli Evangelisti, nel sottarco S. Protasio (la figura di S. Gervasio non vi si vede più) e un coro d'angioli suonanti, ispirati lontanamente a quelli di Gaudenzio Ferrari a Saronno. Le scritte in volgare spiegano qui, come a S. Lucia, le varie istorie del santo: e le pitture son evidentemente dello stesso tempo, cioè del 1545 circa. Anche qui predominano le forme dolci, non senza delicatezza nei visi, ma un po' tozze nei corpi e col predominio di certe tinte gialle, anche nelle chiome, che son caratteristiche del nostro pittore paesano. E' pur suo un affresco presso la porta laterale con la *Madonna in atto di allattare il Bambino.*

a) Ancona dipinta del XVII secolo, debole, biaccosa, con cornice barocca a cariatidine, segnata I. B.

b) Croce in bronzo con le immagini degli Evangelisti, tipo sec. XVII.

c) Quadro, sciupato, sulla portina della sagrestia, con la *Vergine fra due santi,* del sec. XVI.

Piatta. S. Anna: eretta in vicecura nel 1717; a una navata sola e due altari laterali nel fondo con modesti quadri a vistose cornici a intagli. Il quadro dell' altar maggiore — *S. Anna con S. Gioacchino, la Vergine e il Bambino,* di epoca tarda — è provvisto di ricca ancona intagliata a colonne ornate.

a) Tabernacolo del XVII secolo a tempietto, con statue entro le nicchie, sormontato da cupoletta.

b) Croce astile di rame argentato, col Crocifisso e le mezze figure da un lato e S. Lucia e il Padre Eterno dell' altro, del secolo XVI.

c) Calice di metallo, inargentato, provvisto di figurette nella base e di cherubini nel nodo; tipo sec. XVII.

d) Palliotto a ricchi riporti d'oro a volute barocche: tipo sec. XVII o Ia metà XVIII.

e) Pianeta in filo d'argento, tessuto a fondo rosa. Varii calici moderni.

Nell'*oratorio* un'ancona con statuette su fondo architettonico a colonne, barocca.

Piazza, a destra della strada che conduce a Bormio, sul declivio del monte. La chiesa è moderna. Dell'antica apparve un avanzo della parte absidale sotto il campanile attuale con tracce di vecchi affreschi nascosti da scialbature che converrebbe togliere.

a) Ancona in legno a motivo architettonico con la imagine di S. Giuseppe in policromia, ordinata nel 1601 da Nicolò Alberti di Bormio. Era già a Pedenosso.

b) Tabernacolo dell'altar maggiore in legno dipinto e dorato con le scene dell'*Ecce homo,* della *Flagellazione,* e gli *Evangelisti,* piene di movimento, riccamente intagliate, del sec. XVII.

c) Croce astile di lamine d'ottone con le imagini del Crocifisso, del Padre Eterno, della Vergine, di S. Giovanni e della Maddalena da un lato e degli Evangelisti dall' altro: le figure son gonfie, a pieghe monotone, proprie dello scorcio del XVI e del XVII secolo; ma le parti decorative e le palmette applicate alle estremità, ancor pure ed eleganti, sembran tolte a una croce del XV secolo.

d) Lampada barocca, di metallo argentato, a cartocci, molto vistosa; pianete non antiche, ecc.

Risalendo il corso dell'Adda e lasciando alla destra Bormio — che esamineremo in seguito — e Val Furva, s'incontra, prima di Premadio,

S. Gallo all'imbocco di Val di Dentro: bella chiesa in laterizio del XV secolo, con grande finestra circolare sulla fronte e ricco, altissimo campanile a tre ordini di finestroni a dolce sesto acuto, di cui il terzo racchiuso dalla cuspide della guglia poligonale, secondo un motivo elegante e comune in Valtellina. Non mi riuscì vederla all' interno, in origine e forse tutt' ora messo a fresco.

Premadio. S. Gallo. Nuova parrocchiale, cinta di rozzo portico architravato.

a) Tabernacolo dell'altar maggiore, ricchissimo, sormontato da statuette d'angioli, barocco.

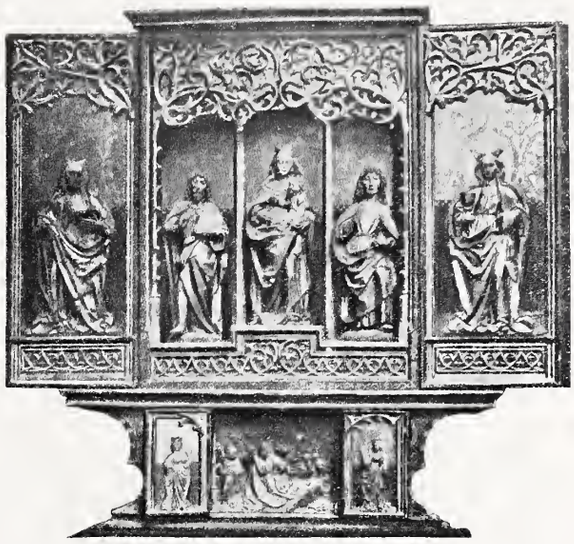
b) Ostensorio d'argento a ricchi fregi a girate, sec. XVII.

c) Due calici, l'uno d'argento, l'altro di rame con figurette nella base, di tipo del sec. XVIII, e un terzo più semplice a soli fregi.

d) Pisside d'argento, ornata a fregi senza figure, s. XVII.

e) Due navicelle del sec. XVII; ostensorii, molte stoffe da altare, paramenti moderni.

f) Nel primo altare a destra di chi entra *ancona in legno intagliata* del sec. XV, del tipo di quella di Cepina, d'arte tedesca o almeno sotto l'influsso tedesco, ma più ricca nella decorazione arborea gotica ampiamente sviluppata al di sopra degli sportelli. Poichè la chiesa fu separata da Bormio nel 1468 a cura del cardinal Branda Castiglioni il Monti suppose che l'ancona fosse di poco posteriore a quella data. Ma il movimento delle figure e i rabeschi decorativi autorizzano a portare agli ultimi anni del XV e fors'anche ai primi del XVI questa preziosa opera d'arte.



L'ancona di Premadio.

È alta m. 2 larga m. 1,20. Nei tre comparti centrali son le statuette in legno della Vergine col Bambino, della Maddalena e di S. Giovanni Battista; sugli sportelli quelle della Fede e della Carità e, nella base, l'adorazione del Bambino, che può racchiudersi con due sportelli che recano, a bassorilievo, due figurette di sante regine. Nel rovescio son dipinti S. Antonio da Padova e un santo Vescovo nella parte superiore e S. Sebastiano e due santi guerrieri (S. Gervasio e S. Protasio?) e S. Rocco nella base. Le figure son un po' tozze, infantili, messe a colori, e v' è prevalentemente curata la parte decorativa.

Casa Perodi presso la chiesa: sulla facciata affresco col *Crocifisso e due santi* della fine del Rinascimento, di modesto artista lombardo.

Tempietto della Madonna al di sopra di Premadio, moderno, non privo di ricchezza, con altari a ricche ancone intagliate barocche, e una vistosa *Deposizione* sull'altar maggiore.

a) Pianeta gialla a fiorellini, e altra, ascritte al sec. XVII.

b) Pianeta a fiorami su fondo rosso cupo.

c) Ostensorio di metallo argentato, barocco, di mediocre importanza.

Turripiano; chiesetta datata 1590, a una navata a volticelle e absidetta a vôlta a spicchi, tutta frescata, nel 1609, coi fatti del *Nuovo Testamento* da un modesto scolaro del Valorsa. Nella piccolissima sagrestia notai:

a) Un calice di bronzo dorato, modesto.

b) Una pianeta di stoffa rossa a fiorami forse dell' epoca degli affreschi.

c) Un'altra pianeta rosa su fondo bianco, moderna.

In questi luoghi e nella stessa Premadio vien fatto di trovare interessanti esempi di costruzioni civili in cui è ancora un' eco dell'arte pure della Rinascenza nelle finestre a belle incornicia-

ture campeggianti su riquadrature di intonaco bianco con qualche decorazione. Una casa al num. 20 in quel di Premadio, a pure finestre rettangolari bene incorniciate con decorazioni a fresco, datata 1603, è un bell'esempio del ritardo nei gusti artistici in questi luoghi appartati dove ogni novità tardava più che altrove a farsi strada. Più in su, in luogo pittoresco, ma privo di facili comunicazioni con la valle è

Oga. Il tempio della **Madonna d'Oga** è moderno, di poco anteriore al 1743, data scrittavi nello sporto di una finestra da un visitatore, e provvisto di stucchi e di un' ancona barocca messa a oro. Più notevole è

S. Lorenzo, antica chiesa che, non bastando più ai nuovi bisogni del culto, sarà sostituita dalla nuova parrocchiale già quasi del tutto compiuta in stile ogivale abbastanza ricco su disegno dell'arch. Enrico Vitali di Sondrio. Una lapide del 1675 sulla fronte dell'antica chiesa potrebbe esser anche quella di una ricostruzione.

a) Calice di rame argentato, con cherubini e trafori nel piede: secolo XVII.

b) Altro calice dorato con figure sulla base, moderno.

c) Altro calice, d'argento, ornato a cartocci nello stile del secolo XVIII.

c) Ricco ostensorio a cartocci, provvisto di due angioli reggenti una corona: stile del sec. XVIII.

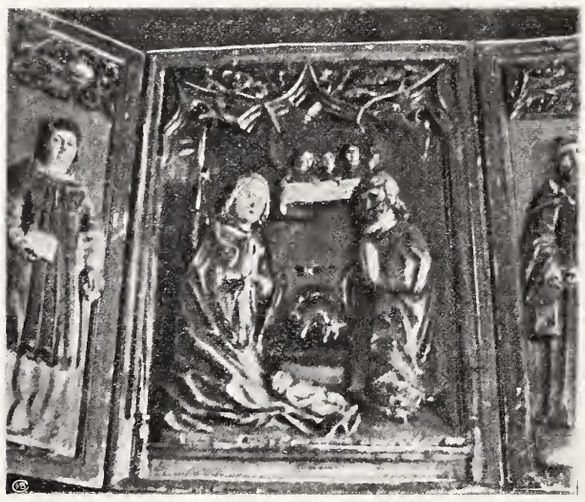
d) Pianeta del secolo XVII a delicati fiorellini su fondo chiaro, guasta e tagliata.

e) Altra pianeta a fiori gialli su fondo rosso.

f) Pisside, moderna.

Oratorio dei Confratelli di Oga.

a) Anconetta in legno intagliato, datata 1538, con la Adorazione del Bambino nella parte centrale e due santi ad alto



Particolare di un'ancona di Oga.

rilievo negli sportelli e ornati gotici nella parte superiore; anche questa, come le precedenti di Cepina e Premadio, messa a colori (le carni a colori naturali) e ad oro. Gli sportelli, al di fuori, hanno le due figure dipinte a tempera dell'Angelo e dell'Annunciata, non senza qualche eleganza di atteggiamenti e finezza di esecuzione.

b) Sulla parete di contro è un'altra *anconetta* in legno intagliato, con la Vergine col Bambino reggente il globo e, ai lati, due santi e, negli sportelli completamente dipinti, S. Pietro, S. Paolo, l'incoronazione della Vergine e la Madonna, tutta nuda e avvolta nelle lunghe chiome che le fanno da mantello alla moda tedesca, portata in cielo da gli angioli, e il martirio di una santa. Appare opera di modesto artista tedesco, o sotto l' influsso tedesco, della seconda metà del XVI secolo. Queste due anconette — se debbo credere a quanto mi fu assicurato — stavan per prendere il volo, cedute a un antiquario per un prezzo irrisorio quando io giunsi lassù: spero tuttavia di esser riuscito ad annullare le trattative allora in corso come mi auguro sian tenute in miglior cura le opere che ho ricordate e che ricorderò. Anche per questo mi lusingo che le presenti note sommarie possan giovare.

In una prossima serie di altre note passerò in rassegna i monumenti e le molte opere d'arte di Bormio e delle chiese della Val Furva, nella più alta regione valtellinese.

(Continua).

(Le fotografie per questo articolo furono cortesemente eseguite dal Sig. Luigi Caligaris).

F. Malaguzzi Valeri.

Per un pseudo-Cimabue

F. Mason Perkins, nel suo recente articolo sul « Museo Cristiano di Roma » (cfr. *Rassegna d'Arte,* luglio 1906), dando la riproduzione di una Madonna della maniera di Bernardo Daddi, annota: « Parlando del Daddi vorrei approfittare dell'occasione per pubblicare un'altr'opera che a parer mio è indubbiamente sua, la grande Madonna col Bambino nell' Accademia di Belle Arti in Firenze, *dove porta ancora l'attribuzione al Cimabue* ».

Per la verità è utile rettificare che la tavola del pseudo-Cimabue già da tempo non trovasi più esposta al pubblico. Pervenuta alla Galleria dell'Accademia di Belle Arti per la soppressione del Convento dei PP. Teresiani di S. Paolino in Firenze, la troviamo in un primo inventario manoscritto del 1855 segnata di n. 7 e attribuita ad un ignoto pittore del sec. XIV.

Nel Catalogo Pieraccini pubblicato nel 1893 si ascrisse, ma con dubbiezza, a Cimabue, ponendo a fianco di questo nome un interrogativo: *Cimabue (?),* cambiando pure la segnatura n. 7, e dipoi n. 12, in n. 46. Così la tavola è rimasta esposta sino a diversi anni or sono, sinchè con verbale del 30 Aprile 1900 fu ritirata negli uffizi dove tuttavia si conserva.

Misura metri 1,71 in altezza per 0,98 di larghezza e reca scritto a tergo: « *Opera di Cimabue ripulita dal sig. Agostino Veracini nel Mese di Luglio 1750* ». È a questa notizia che devesi certo la errata attribuzione a Cimabue.

Come il Veracini fosse esperto restauratore, afferma il suo epitaffio in Ognissanti e che avesse posto mano anche nel pseudo-Cimabue del Convento di San Paolino, si ricava dall'elenco dei dipinti dal Veracini restituiti « alla propria loro bellezza », lasciatoci dal monaco Orlandi, ove tra l'altro è ricordata: « La Madonna colorita da Cimabue nella stanza del Capitolo de' Padri Teresiani ».

Pèleo Bacci.

ERRATA-CORRIGE.

Per una svista nella correzione delle bozze il penultimo periodo della nota a pag. 105, col. II del fascicolo di Luglio fu stampato in modo errato. Riferiamo qui, per chiarezza, il periodo corretto:

« Per mandare Luca alla Scuola di Simone noi dovremmo far retrocedere la data della sua nascita almeno al 1320, il che porterebbe di conseguenza che il pittore si sarebbe ammogliato non prima dei 55 anni (sposò ai 3 di Agosto del 1375 Madonna Miglia del fu Giacomino; v. *Docum. cit.* I, 28), ed avrebbe ancora dipinto, settantenne ».

MENOTTI BASSANI & C. Editori — Monetti Andrea, *responsabile*.

La presente Rassegna è stampata su carta della Ditta AMBROGIO BINDA & C. di Milano

Bibliografia

= *Gli albori dell'arte Fiorentina* (Firenze, fratelli Alinari, 1906). **I. B. Supino** ha saputo trattare uno studio dei più difficili e più importanti di storia dell'arte: quello dell'architettura fiorentina del periodo romanico; scabroso tanto per la mancanza di documenti e di notizie sicure, quanto per le troppo diverse opinioni degli scrittori intorno al più notevole edifizio: il San Giovanni, sul quale furono espressi da studiosi italiani e stranieri i più disparati giudizi, riportandone alcuni l'origine al IV o al V secolo; altri al VII o all'VIII, mentre non mancò chi lo ritenne dell'XI secolo.

Il Nardini (e i lettori della *Rassegna* ne furono a suo tempo informati) sostenne nel suo interessante lavoro sul *Duomo di San Giovanni* che il Battistero fiorentino non solo fu costruito ad uso di Cattedrale, ma si edificò nel periodo primitivo cristiano. A questa ipotesi non si accorda il Supino, che dopo aver presentata l'impossibilità di accogliere la tesi sostenuta dal Nardini, dopo aver studiato la struttura del monumento, che si dimostra chiaramente in aperto contrasto con gli edifici del periodo cristiano o lombardo, è indotto a concludere che a una più antica chiesa subentrasse l'attuale, costruita nell'XI secolo, contemporaneamente alle più note fiorentine del periodo romanico, quali il S. Miniato, il Sant'Andrea a Empoli e la Badia di Fiesole.

La seconda parte del volume illustra il periodo gotico così caratteristico in Firenze. E soffermandosi in particolar modo sopra Arnolfo, il Supino dimostra l'inverosimiglianza che a lui spettino tutte le chiese che gli vengono ascritte anche da moderni storici dell'arte, per concludere ch'egli non fu il rappresentante, come si vorrebbe generalmente, dell'arte gotica fiorentina, ma il seguace piuttosto dello stile che gli ordini monastici avevano importato in Italia.

Il libro, bene illustrato come tutte le cose che escono dallo stabilimento Alinari, è scritto con quella chiarezza che risulta solo dalla convinzione e dalla piena conoscenza storica ed artistica del soggetto. *r.*

= Dedicata al comm. Giacomo Boni si è ora pubblicata a cura della Casa Editrice Italiana e in edizione inglese la *Guida del Foro Romano* del compianto **Luigi Borsari,** che allo studio dell'antichità romana dedicò la sua pur troppo breve esistenza. Alle descrizioni del Borsari sono in questa quinta ristampa aggiunte le descrizioni di tutte le nuove scoperte avvenute sotto la direzione del Boni a cura di Romolo Artioli, un giovane colto e studioso, ben noto nel mondo archeologico romano, e addetto appunto alla direzione degli scavi. La piccola *Guida del Foro Romano* di Luigi Borsari è così la più pratica e la più completa e, diciamo anche, la più utile per il visitatore straniero, per la completezza delle notizie, la divisione topografica e la sintesi delle descrizioni.

= *Edifici, monumenti e frammenti storici a Venezia.* — Essendo uscito in questi giorni l'elenco degli edifici monumentali e dei frammenti storici ed artistici della città di Venezia, sembraci interessante darne un riassunto.

Gli edifici e frammenti monumentali sono 2680 così divisi: 475 in sestiere di San Marco (la chiesa e il palazzo ducale occupano due soli numeri), 580 in quel di Castello, 638 a Cannaregio, 280 a S. Polo, 235 a Santa Croce, 387 a Dorsoduro, 85 alla Giudecca e nelle altre isole dipendenti dal Comune.

Le chiese, grandi e piccole, sono inscritte nel catalogo in numero di 114, i palazzi ed altri edifici monumentali sono 526, dei quali ben 189 archiacuti o moreschi dei secoli XIV e XV e 337 dei vari altri stili bizantino, del rinascimento, lombardesco, classico, barocco e della decadenza.

V'hanno poi 200 facciate contenenti gruppi di finestre archiacute ed altre 89 con artistici fôri d'altri stili.

Gli altri 1651 numeri comprendono — singolarmente od in cumulo — opere monumentali di minor mole e frammenti artistici e storici sparsi dovunque e che fanno dell'intera città un vero museo.

Scopo dell'elenco è principalmente quello d'impedire le profanazioni e dispersioni di quelle opere d'arte che per essere esterne ed esposte al pubblico costituiscono quasi un pubblico patrimonio, poichè da tempo avevano cominciato ad emigrare all'estero gli artistici bassorilievi, le statue, le formelle bizantine, i frammenti profusi per ogni dove.

Chi non ricorda il bassorilievo rappresentante S. Giorgio che uccide il dragone, che si trova in una casa sopra il Ponte dei Baretteri e fu celebrato da Ruskin nelle sue *Pietre di Venezia?*

Quel magnifico lavoro del quattrocento qualche anno fa sparì in occasione d'un restauro e non se ne seppe più nulla.

= *Piccole città d'Italia.* Con questo titolo **Andrea Maurel** ha pubblicato un libro, ricco di attrattive per gli stranieri che visitano l'Italia. L'autore lascia in disparte le grandi città — Roma, Venezia, Firenze, Napoli, Palermo — illustrate già e volgarizzate in centinaia di volumi: e concentra invece la sua attenzione nelle città minuscole e in apparenza modeste, ma che pure racchiudono tesori d'arte, e sono celebri nella storia per gli avvenimenti che vi si svolsero.

Una delle piccole città visitate dal Maurel è la gentile terra medioevale di San Gimignano in territorio senese, ricca di torri e di memorie, eretta sulla cima di un colle sotto lo sfavillante cielo toscano, fra l'ombra dei pallidi oliveti e nella copia verdeggiante delle vigne.

Dopo San Gimignano l'autore scende nella città in cui imperò Marco Visconti, in quella Lucca che i Medici, miti tiranni, seppero abbellire di monumenti insigni, e dopo Lucca, Prato e Pistoia, poi Arezzo, patria del Petrarca, di Guido Monaco, di Giorgio Vasari.

Risalendo, l'autore varca l'Appennino, e visita Bergamo, Brescia, Verona, Lecco, illustrata da Alessandro Manzoni, e Vicenza e Padova e Arquà, dove Vittorio Alfieri scrisse, inneggiando al Petrarca, i celebri versi:

O cameretta che già in te chiudesti
quel grande alla cui fama angusto è il mondo..

Questo bel libro di Andrea Maurel non sarà utile soltanto agli stranieri: anche gli italiani viaggiano, e le piccole città non li attraggono col fascino potente, e per molti irresistibile, delle memorie; preferiscono i grandi centri, dove si adunano le ricchezze artistiche accumulate nei secoli. Ma essi ignorano che non v'ha forse angolo di terra italiana in cui non splenda qualche traccia luminosa di antiche glorie, e in cui non abbia soggiornato, sia pure di passaggio, qualche artista famoso che vi lasciò opere del proprio ingegno.

Chi in Italia legga il libro del Maurel acquisterà notizie importanti: e quelle pagine, ispirate a un vivido amore della nostra terra e dettate in uno stile immaginoso e colorito, insegneranno che anche gli stranieri s'inchinano riverenti ai divini spettacoli della natura e dell'arte italiana. *e. c.*

= Il recente fascicolo di *The Magazine of fine arts* (I. 4) edito dalla Casa George News L.d, di Londra, contiene uno studio di **A. Arsene** su *Bernardino Luini* con nove illustrazioni; l'analisi del *Manoscritto Miniato* del testo francese del *Livre de Rustican des proffits champestres et ruraux,* a cura di **James Grèig,** con riproduzioni di due grandi e caratteristiche miniature a colori; uno sguardo critico di **R. C. Witt,** all'Esposizione Burlington, con opere di Palma Vecchio, Giorgione, Lorenzo Lotto, Antonio Moro, egregiamente riprodotte; una nota di **Lervys Hind** su i disegni di Leonardo da Vinci, nella Biblioteca di Windsor, di cui parecchi qui per la prima volta pubblicati; una breve scorsa fra le opere di J. A. D. Ingres, di **Ottavio Uzanne;** seguono articoli di **E. A. Jannes,** sulle arti minori; di **Percy Bate** sul medaglista James Tassie; di O. Bracket sul Mobiglio inglese del secolo XVIII; e ricche corrispondenze illustrate da Londra e da Parigi, in cui notiamo una splendida riproduzione del *Ritratto di Mrs. Sheridan,* di Gainsborough, esistente nella Galleria Rothschild.

PREMIATO STABILIMENTO LEGATORIA

TORRIANI & C. SUCCESSI A NATALE BRUSA

4, Via Bossi - MILANO - Via Bossi, 4

LEGATURE D'OGNI GENERE DI PREMIO E REGALO, ARTISTICHE E COMMERCIALI

LEGATURE PER LIBRERIE, D'USO PRIVATO E SCOLASTICO

Album per Fotografie e Cartoline — Scatole e Cartelle per Uffici e Amministrazioni.

Alberto Grubicy

GALLERIA d'ARTE MODERNA

MILANO

Piazza Castello ✤ ✤ Largo Cairoli, 2

La Galleria

ALBERTO GRUBICY

è anche editrice delle opere degli artisti di cui possiede gli originali e vende quindi le riproduzioni in fotografia, fotoincisione ed acqueforti delle opere di:

G. SEGANTINI e dei figli Gottardo e Mario
di **GAETANO PREVIATI - TRANQUILLO CREMONA**
CARLO FORNARA - A. TOMINETTI
CESARE MAGGI - ADOLFO MAGRINI

IMITAZIONE GOBELINS

Stampe a Colori ad Olio Inalterabili

su Tele Panama - Tessuto Arazzo

Madonna col bambino, del Murillo	70×100	tela panama	L. 10,—
Mater purissima, di D. Morelli .	60×100	» » »	10,—
» » »	60×100	in tess. arazzo »	20,—
» » »	56×70	tela panama »	6,—
Madonna degli Olivi - Barabino .	40×70	» » »	5,—
» del Rosario »	50×70	» » »	5,—
Autoritratto Lebrun . . .	50×70	» » »	5,—
Giovane donna, del Giuliano	50×70	tela panama	L. 4,—
Giovinetta sorridente, del Vinci	50×70	» » »	4,—
Ritratto di Carlo Marx. . .	50×70	» » »	6,—
Madonna della Guardia. . .	50×70	» » »	5,—
Ritratto di S. S. Pio X - Campi .	50×70	» » »	6,—
Madonna della Seggiola - Raffaello	50×50	» » »	6,—

Dirigere commissioni e vaglia alla Ditta

MENOTTI BASSANI & C. - Milano, Via Castelfidardo 7-9.

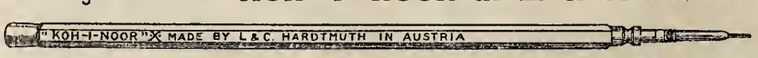
□ □ □ □ I migliori LAPIS del mondo sono i □ □ □ □

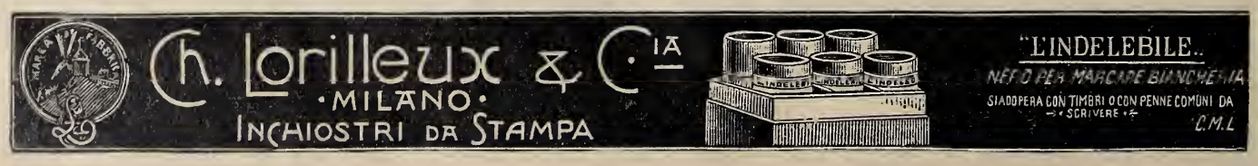
"Koh - i - noor" di L. & C. Hardtmuth

i soli fabbricati in 17 ben distinte gradazioni

Mina quasi nera, resistente, eguale, perfetta e di pochissimo consumo ✤ I più cari ✤ I più economici

Guardare ad esigere la marca ***KOH - I - NOOR di L. & C. HARDTMUTH***





✤ ✤ ✤ ✤ La presente Rassegna è stampata con Inchiostri della Casa CH. LORILLEUX & C. ✤ ✤ ✤ ✤

G. W. Forbes.

Anno VI - N. 9

Milano: Settembre 1906

RASSEGNA D'ARTE

DIRETTA DA

GUIDO CAGNOLA E FRANCESCO MALAGUZZI-VALERI

Sommario:

ENRICO MAUCERI: Antonello Gagini *(con undici incisioni)*. — WILHELM SUIDA: « La Giustizia di Traiano » *(con una incisione)*. — Di alcuni quadri sconosciuti di Pier Francesco Fiorentino. — F. MALAGUZZI VALERI: Note d'arte valtellinese per l'inventario artistico della regione; continuazione e fine *(con sei incisioni)*. — CORRADO RICCI: I disegni di Oxford *(con tre incisioni)*. — G. P. CLERICI: La camera del S. Paolo di Parma affrescata del Correggio *(con quattro incisioni)*. — CARLO GAMBA: Un altro quadro di Rossello di Jacopo Franchi. — Dagli Archivi. VITTORIO LAZZARINI: Nuovi documenti su Mantegna, Squarcione, Marco Zoppo, Schiavone. Giovanni d'Alemagna e Antonio da Murano pittori negli Eremitani da Padova. — Bibliografia. — Cronaca.

Abbonamento annuo:

per Milano L. 10
nel Regno „ 12
per l'Estero „ 15

Direzione e Redazione
Via Cusani, 5

Amministrazione
Via Castelfidardo, 7
MILANO

EDITORI MENOTTI BASSANI & C. - MILANO
7-9 — Via Castelfidardo — 7-9

Un numero separato L. 1.25.
Un numero arretrato » 1.50.

Conto corrente colla Posta.

CRONACA

Roma. — I lavori di robustamento della Colonna Traiana.

I lavori di robustamento alla Colonna Traiana, proposti nell'aprile scorso dal Direttore degli scavi del Foro Romano ed approvati dal Ministero dell'Istruzione, volgono già al termine.

Il danno recato all'insigne edificio dai cercatori di tesori e dai demolitori medioevali era pur troppo maggiore di quello che si poteva dapprima supporre.

Un'ampia grotta, profonda metri 2,35 e internantesi fino quasi al centro del piedestallo della colonna, era stata seavata troncando alcuni massi di travertino della zoccolatura ed era stata adibita prima del secolo XI ad uso di cimitero. Insieme alla putredine che riempiva la grotta furono tolti 15 scheletri umani che l'Istituto di medicina legale della Università di Roma sta ora esaminando. Il vano ripulito fu solidamente murato con forte pietrisco, facendo riacquistare al piedestallo una superficie di metri quadrati 3.60 di area compresa.

Fu pure murato un altro cavo dovuto alla esportazione di travertini all'angolo S. E. della colonna restituendole così quell'equilibrio delle masse che era negli intendimenti dell'architetto Apollodoro. Per colmare tutti questi vuoti, del volume di metri cubi 17.40, occorsero sedici carri di scaglie di travertino e selce, dieci carri di pozzolana rossa e quattro carri di calce.

Saldati i cavi medioevali più pericolosi fu ricolmato di pietrame lo sgrottamento del terreno sotto il piano del cortile, lasciando visibile qualche metro dell'antica strada romana (forse il *Clivus Fontinalis* conducente all'*Ara Martis* in Campo Marzio) sepolta al principio del II secolo dalla platea del *Forum Ulpium* e troncata verso l'anno 114 dalla costruzione della colonna Traiana.

Restano a chiudere alcuni squarci e la finestrella barbaramente tagliata nel piedestallo quando serviva da campanile alle monache di S. Nicola de Columna. Furono perciò eseguiti gli esperimenti d'una pietra artificiale che robustando il marmo antico non ne alteri l'effetto pittorico.

I lavori furono visitati dai membri della Commissione Centrale per l'antichità e belle arti, dell'Associazione artistica fra i cultori d'architettura della R. Accademia di S. Luca e da valenti specialisti, che per l'importanza somma del monumento il Comm. Boni ha creduto suo debito di consultare.

Firenze. — Una scoperta artistica.

Nella chiesa di S. Maria in Campo, mentre il parroco stava rimuovendo una tela per sottrarla ai topi, con la più grande sorpresa vide, al di sotto della tela stessa, un affresco. Esaminato più attentamente e fattolo esaminare dai competenti, fu giudicato lavoro del XV secolo; sebbene sia un poco deturpato in qualche accessorio, pure vi si rilevarono i caratteri classici della pittura botticelliana. E' dubbio se esso possa attribuirsi a fra Filippo Lippi o a Jacopo del Sellaio imitatore del Lippi. L'affresco conserva pregi indiscutibili per l'eleganza del disegno e per l'armonia del colorito.

Si ritiene che rappresenti uno degli episodi più notevoli della vita di S. Galgano, giovane scapestrato, che, colpito da una speciale grazia, si ritirò a vita eremitica sul monte Siepi, in quel di Siena, ove esiste tuttora, benchè molto deteriorato, il tempio a lui dedicato, di eccezionale pregio, e che fu dichiarato monumento nazionale.

La forma dell'affresco è di una grande mezza luna; ma per metà è coperto da un pilastro dell'altare e dalla continuazione di una sovrapposta parete.

Firenze. — I restauri a S. Godenzo.

Circa due anni or sono, furono fatte sollecite istanze al Governo perchè provvedesse a consolidare la storica badia di S. Godenzo minacciante rovina: storica poichè in essa si rifugiarono nel 1302 molti esuli fiorentini, fra cui Dante Alighieri.

Da quel tempo, solo nei giorni scorsi sono stati presi gli accordi necessari per l'abbattimento del campanile, causa prima ed unica dei guasti verificatosi.

Auguriamoci che i lavori s'inizino senza indugio, affinchè, anche per l'antica badia, il soccorso non abbia a giungere come quello famoso di Pisa.

Firenze. — Un generoso dono del governo inglese.

Il compianto cav. Federico Stibbert, morto in Firenze nell'aprile scorso, lasciava un magnifico Museo nella villa a Montughi.

Il Museo contiene oggetti antichi e moderni, stoffe, armi, quadri, libri, mobili di inestimabile valore.

Nel suo testamento il cav. Stibbert costituiva erede, a titolo di legato, il governo inglese e in caso esso non avesse accettato, gli sostituiva il Comune di Firenze.

Conosciuto il testamento, il marchese Labouchère, che abita a Firenze per molti mesi dell'anno, fece subito pratiche attivissime presso il Governo britannico perchè rinunziasse al Museo e lasciasse erede il Comune di Firenze secondo la volontà, subordinata, del testatore.

Il marchese Labouchère si recò espressamente a Roma a conferire con l'Ambasciatore d'Inghilterra e a Londra per condurre a buon fine le sue pratiche.

All'iniziativa dell'on. Labouchère si associò di gran cuore il senatore marchese Ippolito Niccolini sindaco di Firenze.

Intanto l'onor. Labouchère, potè sapere, in via confidenziale, che il governo inglese aveva già tutto disposto perchè il Museo di Montughi divenisse proprietà del Comune di Firenze.

Si adunava allora la Giunta comunale e deliberava di esprimere ufficialmente all'onor. Labouchère la riconoscenza della cittadinanza, per la nobilissima iniziativa che dimostra l'affetto dell'illustre uomo per Firenze.

Deliberava inoltre di incaricare il console generale d'Inghilterra in Firenze comm. Parcy-Chapmann di ringraziare il Governo inglese per il provvedimento preso in favore di Firenze.

Mercatello. — Una ricca bifora del trecento.

A Mercatello nella chiesa di S. Francesco è stata scoperta nella parte centrale dell'abside una magnifica *bifora* in arenaria, assai bene conservata. La costruzione del tempio è del 1318 e la *bifora* fu miseramente murata nel 1574 per collocarvi all'interno una tela con un mastodontico ornato di legno.

Smirne. — Un quadro del Murillo ritrovato.

Scrivono da Smirne alla *Correspondence Orientale Allemande* che in quella città sarebbe stato scoperto un quadro del celebre pittore spagnuolo Sebastiano Murillo.

Il quadro è nelle mani di una famiglia inglese residente a Smirne da più di cento anni e rappresenta la *Sacra famiglia.*

Il conservatore del Museo del Louvre, a Parigi, che ha potuto esaminare questo capolavoro, dichiara trattarsi veramente di un'opera del sommo artista, ma che malgrado la prova della sua esistenza, tutte le ricerche fatte per ritrovarlo, erano, finora, rimaste vane.

Egli stimerebbe che il valore di un tale dipinto sia di un milione di franchi(!) e si dice pronto a comperarlo pel Louvre.

Ma il proprietario vorrebbe venderlo ad un prezzo molto maggiore.

Parigi. — Una preziosa scoperta del signor de Nolhac.

Si sapeva che Luigi XVI aveva fatto riprodurre dalla manifattura di Sèvres, in pannelli di porcellana decorata, i famosi arazzi delle *Cacce di Luigi XV,* di cui la sola serie completa si ammira nel castello dei duchi di Parma, a Colorno.

Luigi XVI aveva voluto far modificare un poco nella riproduzione il disegno originale e per una curiosa trasposizione artistica le *Cacce di Luigi XV* erano diventate, passando dall'arazzo alla porcellana, le *Cacce di Luigi XVI.*

Di quella interessante riproduzione nulla si sapeva più. Spettò al signor de Nolhac, conservatore del museo di Versailles, la fortuna di ritrovarli nelle riserve del castello e di accertare che il loro primo posto era nella grande sala da pranzo del Re.

I pannelli ritrovati riprenderanno anzi quel posto, per il quale appunto erano stati eseguiti.

Parigi. — Vendite all'asta.

In una vendita all'asta di porcellane della Cina una statuetta di personaggio in piedi, rappresentante una divinità dell'epoca di Khong-Si, smaltata in colori, alta 46 centimetri, ha fruttato niente di meno che 36 mila franchi. Due bottiglie decorate in colori e oro 4500, un piatto con figura di donna dell'epoca di Khong-Si 3600 franchi.

RASSEGNA D'ARTE

ANNO VI. MILANO - Settembre 1906. N. 9.

Antonello Gagini

Come per circa un trentennio lo scultore lombardo Domenico Gagini avea levata alta rinomanza di sè in Palermo, così, per poco più dello stesso tempo, il figlio Antonello sparse qua e là in ogni angolo della Sicilia, a guisa di fiori, a piene mani, i prodotti del suo talento artistico.

Egli nacque nel 1478 da madre del paese, seconda moglie di Domenico, e visse, come si crede, quasi sempre nell' Isola.

Una volta Palermo e Messina si contendevano i natali del celebre scultore, e questa seconda città, a conforto della sua tesi, opponeva il fatto del lungo soggiorno di Antonello fra le sue mura, nel primo periodo della di lui attività artistica, quando ancora tutto inspirato agli esempi paterni, si rivelava nella sua dolce ingenuità giovanile. Ma il freddo esame poi, subentrato alla gara passionale, tolse, è già gran tempo, ogni dubbio sul disputato luogo di origine, essendo stata riconosciuta Palermo come patria del glorioso figlio di Domenico.

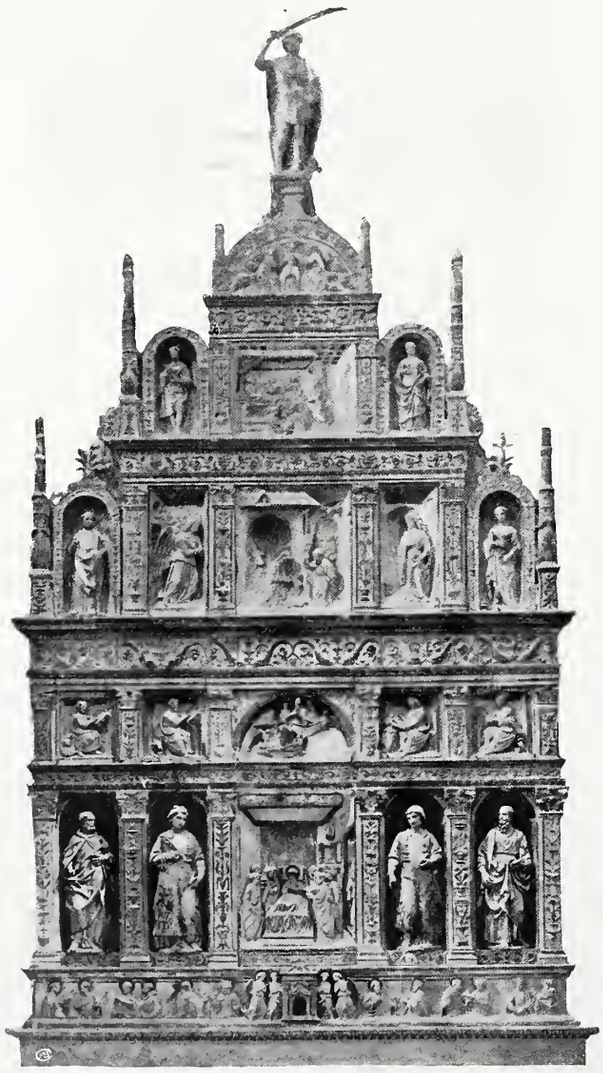
L'insigne e benemerito storico dell'arte siciliana, Monsignor Gioacchino Di Marzo, illuminò, ventiquattro anni fa, di viva luce la figura di Antonello con una copia straordinaria di documenti che valsero non solo a fissarne le date di nascita e di morte, ma benanco a rintracciare molte sue sculture dimenticate o neglette nell'interno della Sicilia e della Calabria. In tal modo crollava il castello fantastico eretto da Agostino Gallo intorno alla vita e alle opere dell'artista, da lui enumerate in un elenco infinito, cagione di maraviglia pel Cicognara, il quale non sapeva comprendere (ed aveva ragione) come un uomo solo fosse stato capace di eseguire un così stragrande numero di lavori. Ma il Gallo, legandosi ad uno scrittore seicentista, l'Auria, che, nel suo tempo, aveva stampato un volumetto dal titolo pomposo « *Il Gagino redivivo* » pieno zeppo di errori e di fantasticherie, e alla famosa tradizione, molte volte ingannevole e fallace, non fece altro che, direm così, codificare, senza nemmeno il più lontano fondamento storico, tutte le curiose favole messe in giro sul valoroso scultore. Egli infatti, con la massima disinvoltura, fa viaggiare Antonello da Roma a Firenze; lo mette a scuola da Michelangelo e da Raffaello, alla stessa guisa che l'Auria ne aveva già voluto fare un collaboratore nel sepolcro del pontefice Giulio II in S. Pietro in Vinculis, e che il Baronio, un altro strano scrittore del 600, a proposito di certi scrupoli di un tal sagrista della chiesa della Minerva, scandolezzato a veder nudo il Cristo di Michelangelo, aveva messo in bocca al grande scultore le parole: « Vanne tu

Madonna e Bambino - Antonello Gagini - *Museo* - *Palermo.*

meglio ad Antonio Gagini in Palermo se vuoi un Cristo vestito, chè quello è in vero singolare a vestir figure ».

Il Vasari erroneamente dà al Gagini il nome di Antonio da Carrara, e ciò nella vita di Andrea da Fiesole, a proposito di altri scultori vissuti in quel tempo. « Fu uno Antonio da Carrara, scultore rarissimo, che se ne andò in Palermo; e fu trattenuto da 'l duca di Monte Lione di casa Pignatella, napolitano e vicerè di Sicilia: e le statue, che e' fece a questo signore, sono tre Nostra Donna in tre diversi atti poste in su tre altari diversi nel duomo di Montelione in Calabria, et altre storie in Palermo, tutto di marmo. Tolse moglie et ebbe figliuoli, de' quali ce ne è oggi uno scultore, non meno eccellente che suo padre ».

Lo storico aretino, come sempre, quando si occupava di altri artisti non toscani, sbagliava di grosso, non solo nell'indicare il luogo di origine dello scultore, ma anche in tutti cotesti particolari che avevano un fondamento sì,



Ancona - A. Gagini - *Santa Maria Maggiore* - *Nicosia.*

ma non rispondevano perfettamente al vero. Egli forse raccolse vaghe ed incomplete voci da Carraresi, coi quali Antonello fu in rapporti continui per acquisto di marmi, che

Monumento funebre dell'Arcivescovo Paternò - A. Gagini.

pur rapportandogli esattamente come codesto artista avesse avuto commissioni da parte di casa Monteleone, non seppero bene specificargli, nè il numero, nè i soggetti delle statue; e che poi, riferendogli intorno alla di lui prole, si limitarono a indicare uno solo dei figli come eccellente scultore.

Ed anche oggi, in un'opera apparsa pochi anni fa, uno studioso di storia e d'arte comasca, sconoscendo certamente quanto si è venuto fin qui pubblicando sui Gagini di Sicilia, è caduto in errore nel narrare la vita e le vicende di Antonello.

Ma la verità storica risplende nella sua vivezza: essa ci rivela luminosamente che il nostro scultore morì là dove aveva respirato le prime aure di vita, in Palermo, nell'aprile del 1536, e che testando, lasciò espressamente scritto di volere essere sepolto, vestito dell'abito dei frati minori, dinanzi l'altare dei Quattro Coronati del convento di S. Francesco, cioè nel luogo medesimo dove riposavano le ceneri del padre suo.

***

Antonello, spirito intrepido ed eminentemente laborioso, alla morte del padre, trovò un campo adatto allo svolgimento della sua attività. In altro paese, come la Toscana, avrebbe dato pochi, ma perfetti lavori con la collaborazione di valenti scolari; in Sicilia, invece, essendogli mancata una vera e propria gara, fra mezzo a scalpellini più che scultori, da Domenico e da lui fatti venir dal Luganese e da Carrara, con le domande di opere, continue, incessanti che gli piovevano da ogni parte dell'Isola e della vicina Calabria, dovette adattarsi alle necessità dell'ambiente e formare quasi un grande laboratorio industriale, pronto a fornire, ad ogni richiesta, statue, ciborî, monumenti funebri, ecc. L'utilità pratica, in tal modo, annebbiava, starei per dire, l'animo dell'artista, pur essendo nato al senso della bellezza; e però egli divenne uomo facoltoso che non sdegnò, alla stessa guisa che aveva fatto il padre suo, d'impiegare qualcosa delle sue sostanze in traffici, e che godette dei frutti del suo lavoro fra cinque figli, anch'essi scultori, avuti da doppie nozze. E fino agli ultimi di sua vita non gli mancarono gli onori, avendo coperto ed in perpetuo l'alta carica di *Console dell'Arte,* ed essendo stato venerato dai Palermitani in maniera par-

ticolare, tanto che il Pretore e i Giurati della sua città vollero concedergli un buon volume d'acqua, chiamandolo nel relativo atto « concittadino carissimo ».

Bisogna intanto distinguere l' opera del maestro da quella degli scolari e quante volte troviamo una scoltura mediocre o scadente, escluderla, senz'altro, dal novero di quelle uscite dalla mano del gentile e geniale artista siciliano. Compiuta la dovuta cernita, rimane il fior fiore della sua anima e del suo talento, sufficiente a nobilitare il nostro Antonello e a fargli assegnare un posto considerevole nella storia dell'arte italiana.

Egli non è uno studioso della forma umana vera e propria, come la intesero gli antichi, ma un abile artefice d'immagini gentili, piene di sentimento, e nello stesso tempo un elegante ed accurato decoratore. Difatti, di rado tenta il nudo, e quando vi è costretto, riesce poco o punto felice, poichè rende scarne, stecchite le membra, dimostrandosi, insomma, niente pratico della scienza anatomica. Così un difetto che si nota in lui è la deficienza nelle proporzioni della persona, accresciuta anche dal vezzo di voler sovraccaricare di vestimenta, talvolta soverchiamente lunghe, le sue figure con pieghe larghe, rigonfie, pesanti. Ma, a parte codeste mende ed una certa uniformità nella rappresantanza di alcuni soggetti, non si può non riconoscere che Antonello fu artista di valore e sopratutto geniale, pieno sempre di grazia e di dolcezza; doti queste che lo rendono amabile e degno di ammirazione.

Santa Oliva - A. Gagini - *Alcamo.*

***

Le prime opere giovanili, come ho già detto, furon create a Messina dove lo scultore palermitano si trattenne, non si sa come e perchè, dal 1498 al 1507. Fra le statue basta ricordare la elegante, graziosa Madonna della cappella del Tesoro nel duomo di Palermo, chiamata *della Scala* dalla rappresentanza del bassorilievo nel piedistallo, la quale mostra la maniera semplice, avvolta ancora nelle forme quattrocentistiche dei Primitivi. La Vergine esprime una soavità ed un fare ingenuo veramente infantile, ed è circondata da un'aria mistica, come nelle scolture del vecchio Gagini, da cui l'autore si vanta discendere in un'iscrizione girante attorno alla base: OP.' ANTONELLI GAGINI PANHORMITANI DOMINICO SCVLTORE GENITI XII DIE NOV. 1503.

Col monumento di Geromino Rosso, nella chiesa di S. Francesco in Castroreale, eseguito fra il 1506 e il 1507, Antonello si afferma artista valoroso, degno di quel primato ch'egli non tarderà oltre ad acquistare definitivamente.

San Nicolò - A. Gagini - *Randasso.*

Di pochi anni posteriore dev'essere la picciola e leggiadra Madonnina (alta m. 0.92) del Museo Nazionale di Palermo, proveniente dall'abolito monastero della Maddalena di Corleone, che è tutta un fiore di grazia e di bellezza. La gran Madre si mostra serena, contenta nel volto, e dall'atteggiamento della mano destra sembra che stia per offrire qualche cosa al Bimbo suo spigliato, vivace, con un uccellino nella sinistra e con la destra benedicente. Ella è veramente piena di spiritualità e di dolcezza, ed un candore celestiale traspare dalle sue sembianze delicatissime. Passando ai particolari, si guardi al modo come son discriminati nel mezzo i suoi capelli, come son ben piegati tanto la veste quanto il manto, e con qual cura le scenda dal capo lo scialletto risvoltantesi sulla spalla destra. Fra essa e la bellissima Madonna di Caltagirone corrono rapporti evidenti.

Ma il sapiente scalpello dell' artista siciliano non si occupava solo di statue o di scolture di poco conto. Fin dall'8 Novembre 1499 gli era stato affidato in Messina il sontuoso lavoro di una *cona,* cioè una grande decorazione per la chiesa di S. Maria Maggiore in Nicosia, la quale fu poi consegnata in Palermo nel 1511 e quindi regolarmente composta sul luogo nel seguente anno. Col nome greco di cona in Sicilia si chiamava tanto una grande pala d'altare, quanto una decorazione marmorea con figure di Santi. Questa di Nicosia è così distribuita: nella base, le mezze figure degli Apostoli in rilievo; nei quattro ordini superiori, il Transito della Vergine fra i Santi Pietro, Paolo, Stefano e Lorenzo, entro nicchie;

Annunciazione - A. Gagini - *Monte San Giuliano* - *Museo.*

Madonna detta del Buon Riposo - A. Gagini - *Museo* - *Palermo.*

l'Eterno che accoglie Maria, fra gli Evangelisti; la Natività fra l'Annunciazione, S. Paolino e S. Lucia; la Nascita della Madonna fra S. Giovan Battista e S. Agata; nella lunetta, la Trinità che corona Maria; e finalmente in cima l'Arcangelo Michele. Cotesta splendida opera, tutta di marmo di Carrara, somigliante ad un grandioso polittico, oltre a contenere parti squisitamente eseguite, e pur non essendo esente di difetti, rende un effetto decorativo straordinario, che dovea essere certo maggiore quando arricchiva l'antica basilica di origine normanna, rovinata a cagione di una frana nel 1757. E i buoni Nicosiani dovettero accoglierla coi segni della più viva gioia e della più sincera ammirazione verso Antonello, lodato col titolo di *celeberrimo* in una iscrizione apposta alla parte inferiore.

L'ancona di S. Zita, in Palermo (allogata nel 1504, ma compiuta nel 1517), sebbene di proporzioni più piccole, risponde allo stesso concetto ed ha molta somiglianza con la prima non solo negli accessorî ornamentali, ma anche in qualche scoltura principale, come nella scena della Natività che, tranne poche e lievi varianti, sembra tolta di peso da quella. Oggi noi non possiamo vedere l'originaria disposizione dell'opera elegantissima, essendo stata ricomposta non molti anni fa in fondo all'altar maggiore della moderna chiesa, dopochè l'antica dei mercanti lucchesi fu distrutta. La decorazione esterna consiste in un magnifico arco, nei cui stipiti sono finissimamente scolpite le figure di alcuni Santi domenicani, e lungo la faccia interna varî episodî riferentisi alla vita di S. Zita, molti dei quali ora in uno stato deplorevole. La cona dovea certamente poggiare su di un altare, e rappresenta, nella base, gli Apostoli; nei due ordini superiori, la Natività fra due Sante Vergini, e la morte di S. Zita fra S. Domenico e S. Vincenzo Ferreri.

***

Un'opera addirittura colossale, che formò il *clou* dell'attività gaginesca, fu la superba decorazione della Tribuna nella Cattedrale di Palermo, alla quale il solerte scultore dedicò molti anni di sua vita. Commessa dall'arcivescovo Paternò nel 1507, essa fu proseguita con la maggior ala-

Monumento funebre Xirotta - A. Gagini - *Santa Zita*.

crità da Antonello; e alla morte di costui, completata dai figli. Tale decorazione, ricca di quarantacinque statue, bassorilievi, fregi etc., che copriva per intero l'abside maggiore dell'antica basilica sino alla volta, venne inconsultamente scomposta e dispersa qua e là nelle navate e sui merli dell'esterno al tempo del malaugurato restauro, compiuto per opera dell'architetto fiorentino Ferdinando Fuga. Intanto l'unico prezioso documento che possediamo intorno ad essa è una stampa del 700, riprodotta nell'opera « *I Gagini* » del Di Marzo, per mezzo della quale possiamo formarci un'idea approssimativa dell'architettura della straordinaria cona. Su tre ordini erano rappresentati, in fondo, a basso e ad alto rilievo, il Transito della Vergine; sopra, l'Assunta recata in cielo da sette angeli; in alto, la Risurrezione; ai lati, in corrispondenza di ciascuna di coteste rappresentazioni, erano allineate le statue, a tutto tondo, degli Apostoli, e superiormente altre ventisei di Santi e di Sante Vergini, oltre a un gran numero di angeli e di bassorilievi svariati.

Oggi, esaminando con dolore le scolture smembrate della bellissima opera, troviamo notevoli per eleganza di modellazione e per efficacia rappresentativa le statue degli Apostoli Giacomo Maggiore, Giovanni Evangelista e Tommaso, poste a considerevole altezza, come pure quelle dei quattro Dottori, ampiamente e vigorosamente trattate. Alla stessa guisa, richiamano l'attenzione gli altorilievi delle nicchie, esprimenti il più importante episodio della vita di ciascun Apostolo, compiuti con la massima accuratezza; i medaglioni con la mezza figura di un angelo a bassorilievo, atteggiato sempre soavemente; ed alcuni dei candelieri eleganti, finissimi che oggi decorano la cappella di S. Rosalia.

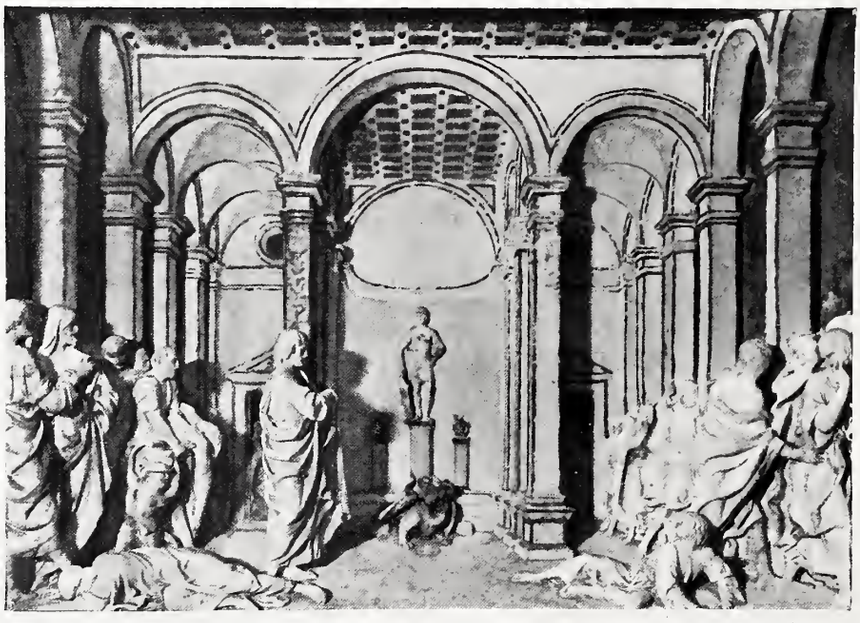
Pensando all'opera immane, bisogna immaginare Antonello come uomo di grande ardimento che in sè trovava energie sempre nuove e feconde, con le quali non vedeva alcuna difficoltà nè di tempo, nè di esecuzione. E intanto, in cotesto periodo d'intensa attività che comincia

Santa Caterina - A. Gagini - *Chiesa di Santa Caterina* - *Palermo.*

Trasporto delle spoglie della Beata Vergine - A. Gagini - *Palermo - Duomo.*

col secondo decennio del 500, fra tante innumeri fatiche febrili che da sole sarebbero bastate ad assorbire la vita più lunga di un uomo, egli non smetteva di lanciare dappertutto, fin nei più oscuri paesucoli della Sicilia, statue di Madonne e di Santi, monumenti funebri e molte altre scolture più o meno considerevoli. E si può dire che concepisse e disegnasse quasi tutto da sè, servendosi per ciò che riguardava l'aiuto materiale, di mediocri scultori e di scalpellini, perocchè solo nel tardo periodo di sua vita si valse della collaborazione dei figli e specialmente de secondogenito Antonino, essendosi trasferito il primo, al nome Gian Domenico, in varie parti dell'Isola dove lavorava per proprio conto, e trovandosi i minori Giacomo, Fazio e Vincenzo in assai giovane età.

Sarebbe assai lungo enumerare tutte le opere di Antonello, alcune delle quali bellissime e non ancora fotografate. Ricordiamo solo, fra le tante, per ordine di tempo, a partire dal 1511, la statua funebre dell' arcivescovo Paternò, mecenate del valoroso scultore, adattata sopra un sarcofago classico, nel cui fronte fu impostato lo stemma del defunto, la elegantissima porta della cappella Paternò nella chiesa di Santa Maria di Gesù in Catania, dove, nel timpano della lunetta, è rappresentato, con espressione e forme delicatamente maravigliose, il Cristo morto fra la Vergine e la Maddalena; le statue di S. Oliva e della Maddalena in Alcamo, distanti una diecina d'anni l'una dall'altra; quella di S. Giovanni in Castelvetrano, di San Nicolò in Randazzo (bellissima questa per modellato ed espressione), un'Annunciazione in Monte S. Giuliano, e una S. Lucia in Siracusa, compiute fra il 1522 e il 1526.



Miracolo di San Filippo - A. Gagini - *Palermo - Duomo.*

Molte scolture decorative, oltre a mausolei, sarcofagi, ecc., andarono distrutte o smembrate, seguendo talvolta le vicende disastrose delle chiese dov'erano sorte, e appena talune miracolosamente si salvarono, come l'altare di San Giorgio (1526) della cappella dei Genovesi di S. Francesco di Assisi, e la bella Madonna, detta del Buon Riposo (1528), già nella cappella degli Ansalone allo Spasimo in Palermo, oggi entrambi nel R. Museo della medesima città.

Nella Madonna del Buon Riposo osserviamo un altro aspetto dell'arte gaginesca. Nel periodo, che va all'incirca dal 1520 in poi, Antonello atteggia le sue figure in modo caratteristico, dando loro una certa mollezza ed un'espressione di dolce malinconia, talvolta anche un po' accentuata. I capelli sono ondulati, e l' acconciatura è fatta in guisa che copre quasi per intero le tempie; costantemente, poi, si vede la testa piegata alquanto verso una delle spalle, e le vestimenta sono molto pesanti, dalle pieghe larghe e grosse ad imitazione del tessuto di lana. Cotesta Madonna ha una fisonomia speciale e potrebbe sembrare animata da reminiscenze quattrocentistiche, qualora non fosse vestita a quel modo. I suoi occhi a mandorla di tipo statuario, il naso fino dalle pinne leggermente schiacciate, il collo esile, elegante su cui si piega la stanca testa; le mani dalle dita lunghe e piene e la posa della persona rappresentata in un momento di triste abbandono; tutti questi particolari dimostrano una rara nobiltà di sentimento che rende simpatica e suggestiva la figura di Antonello. Il divin Bambino, che sembra respiri, dorme tranquillo, poggiando il capo sulla manina

destra, mentre stringe affettuosamente il pollice della sinistra della Madre sua: tutta una scena altamente gentile, che si svolge nella elegante nicchia, creatale dallo stesso scultore. Al medesimo tempo appartiene il monumentino funebre Xirotta in Santa Zita, pregevole per taluni particolari decorativi non meno che per la sua graziosa Madonnina.

Antonello, negli ultimi anni di sua vita, quasi che fosser da poco le opere cui attendeva, assunse in Palermo lavori di una certa mole, come un'ancona per la chiesa del monastero di S. Caterina, un'altra splendida decorazione per l'altare dell'Assunta nel duomo, ed un grandioso arco marmoreo pel Santuario della Madonna di Trapani. E della prima dovea far parte la statua della Santa Vergine, nella medesima chiesa, che, sebbene sovraccaricata di ornamenti e di dorature, presenta particolari nobilissimi. Il naso è diritto con la punta leggermente in su, le sopracciglia alte e larghe, gli occhi grandi e profondi, quasi ancora umidi di pianto, la bocca dolcemente tumida, i capelli scendenti a trecce sugli omeri, disposti con gran cura.

Della decorazione in onore dell' Assunta rimangono alcuni avanzi nel moderno altare dello stesso nome, fra i quali notevolissimo un elegante altorilievo sopra la mensa, rappresentante gli Apostoli e gli angeli in corteo che portano le venerate spoglie della Vergine. In tutta la scoltura vi è vita, movimento, segnatamente in quel gruppo di angeli innanzi, dalle vesti agitate, svolazzanti, che procedono lieti e festosi verso le vette azzurre dell'infinito.

***

Gli esemplari citati e riprodotti dell'opera gaginesca, così numerosa e varia, bastano a rendere il carattere di essa e a giustificare la fama goduta dal valoroso scultore, che aggiunse nuovo decoro all'illustre casato dei Gagini, e diffuse i semi del bello e della gentilezza nelle più opposte e remote contrade di Sicilia.

ENRICO MAUCERI.

" La Giustizia di Traiano „

Fra le incisioni sul rame che pel loro stile richiamano le opere della vecchia scuola pittorica lombarda, ne troviamo una che presenta un interesse eccezionale (1). Rappresenta il fatto raccontato da Paolo diacono, che Traiano imperatore, chiamato giudice da una vedova contro l'uccisore del suo figliolo, si era fermato per renderle giustizia benchè stesse per andar in guerra contro il nemico. E papa Gregorio Magno, dice ancora Paolo diacono, vedendo rappresentato questo fatto su un bassorilievo, pregava Iddio con fervore di voler aver pietà dell'anima di questo giusto pagano. L'incisore della stampa si chiama fra Giovanni Maria da Brescia.

La piccola illustrazione che unisco di questa stampa, della quale ho visto parecchie copie nell'Ambrosiana, nell'Albertina, e nella biblioteca della Corte Imperiale a Vienna, rende superflua una descrizione minuta della composizione. Noi vediamo l'Imperatore Traiano a cavallo, volto verso uno dei suoi cavalieri a cui ordina di render subito giustizia alla povera vedova che gli sta davanti inginocchiata col figliuolo morto in grembo, alzando il capo e la voce verso il giudice. In fondo si vedono diversi cavalieri e una bella prospettiva architettonica; un arco, che la cavalcata ha passato, reca l'iscrizione: *Incorruptae iusticiae sempiternum exemp.* A sinistra si legge: *Por. Traiani*, a destra sopra un balcone dove apparisce papa Gregorio: *Divus Gregorius;* di sopra all'arco vediamo anche la firma dell'incisore: *opus fris Jo. Mariae brixiensis or carmeitarum MCCCCCII.*

La Giustizia di Traiano - Fra Giovanni Maria da Brescia.

Di questo fra Giovanni Maria conosciamo un'altra stampa, pure di dimensioni ragguardevoli, rappresentante la Madonna col Bambino fra San Giovanni Battista e S. Girolamo e tre santi carmelitani. In alto si vede il profeta Elia sul carro. Anche questa stampa porta la firma e la data 1502. Le forme del disegno sono assai differenti. Ciò fa pensare che il frate si sia servito di disegni d'altri maestri invece di riprodurne uno proprio. E ritornando al Traiano, non fa bisogno di cercare a lungo per indovinare il vero autore del disegno. Certamente questo è stato fatto da Vincenzo Foppa. Confrontando la stampa alle altre opere di questo artista, troviamo grandissime somiglianze. Particolarmente vorrei indicare i punti seguenti: Il cavallo pesante, forte, con testa piccola, corpo grosso, si ritrova nell'Adorazione dei re magi a Londra; anche il movimento è assai simile; nello stesso quadro il falconiere ed il suo compagno sarebbero da confrontare coi due con-

(1) Cfr. BARTSCH, *Peintre-Graveur*, XIII, p. 312, n. 1. Le misure della stampa sono: 32.1 × 22.5 cm.

siglieri di Traiano. Il giovane grazioso colla spada lunga, che conduce il cavallo del nobile con cui parla Traiano, è di quella bellezza seria e severa che ritroviamo anche nel S. Vincenzo dell' altare di Brera, come pure nel paggio fra S. Giuseppe ed uno dei re a Londra. Anche il vecchio a destra di Traiano richiama un tipo comune nel Foppa, come lo vediamo, per esempio, nel S. Girolamo dell'altare a Brera. Anche la vedova rassomiglia assai a quella donna inginocchiata accanto al giovine guarito da S. Pietro martire nella Cappella di S. Eustorgio. E come le figure, così le architetture del fondo sono molto caratteristiche del Foppa. Così nel fondo della Pietà di Berlino, troviamo una cupola di misure un po' differenti ma di forma uguale al tempietto ottogono che nella stampa è situato fra il palazzo del papa e l'arco trionfale.

Fra Giovan Maria, fece la sua stampa da un disegno del Foppa o copiò qualche pittura del maestro esistente a Brescia? — Forse non è troppo ardito di far un passo più avanti per trovare una risposta possibile a questa domanda. Nel 1489 il maestro, trovandosi a Savona per l'esecuzione della mirabile pala per l' altar maggiore del duomo di questa città, desiderava di sfuggire qualche difficoltà, che pare nascessero sempre quando il Foppa lavorava in Liguria. Senza dar finimento al suo capolavoro, partì da Savona e ritornò in patria, dove i suoi concittadini gli concessero una rendita annua. La prima opera che il maestro già nel 1490 eseguiva per riconoscenza alla città di Brescia era un affresco « *super pariete a meridie parte* » della Loggietta sulla piazza vecchia. Già il 26 Novembre 1490 il Maestro fa quietanza di certa somma ricevuta in compenso di tale opera. Di questa pittura come della loggietta stessa (1) non rimane traccia. Sfortunatamente il documento (2) non dice che cosa era rappresentata nell'affresco. Ma non mi pare troppo ardito di pensare, che nella Loggietta pubblica poteva essere stata illustrata la giustizia di Traiano, uno degli esemplari preferiti di virtù nel rinascimento. In questo caso l' incisore avrebbe copiato quell'affresco; che divien ancora più probabile, se vediamo che lo stile del Traiano rassomiglia proprio alle opere che il Foppa eseguiva intorno al 1490. Comunque sia, la stampa di Fra Giovanni Maria ha un'importanza non secondaria per la nostra conoscenza dell'arte del Foppa e della pittura lombarda del Quattrocento, nella quale i soggetti profani sono tanto scarsi.

WILHELM SUIDA.

(1) Una piccola veduta della Loggietta ci conserva una tarsia a S. Bartolommeo di Bergamo, della quale Miss Jocelyn Ffoulkes in questa *Rassegna* (1902) ha dato una riproduzione. Il disegno di questa tarsia è stato fatto probabilmente nei primi anni del sec. XVI da Troso da Monza (vedi il mio libro su Bramantino).

(2) Vedi Crowe e Cavalcaselle, *Geschichte der italienischen Malerei*, 6. Bd, pag. 10.

★★★

VARIETÀ.

Note d'arte valtellinese

(PER L'INVENTARIO ARTISTICO DELLA REGIONE)

(continuazione e fine)

Bormio, a 1225 metri sul livello del mare, è ben nota agli studiosi per le illustrazioni dell'Alberti, del Bardea, del Monti, e a noi non conviene ricordar qui — in queste note sommarie — che gli oggetti più notevoli sparsi nelle diverse chiese della borgata, che conserva il severo aspetto medioevale, benchè priva oggi di molte delle sue torri e delle sue vecchie case merlate. « Gli imperatori di Germania eressero il paese in contado, e vi ebbero prima l' investitura i Venosta : poi fu un avvicendarsi di servitù in servitù, finchè in seguito, ad eccezione di qualche raro lampo di libertà, i Bormiesi vengono in potere dei Comaschi, del vescovo di Coira, dei Visconti, degli Sforza, dei Grigioni, che però ne rispettavano per lo più le leggi e lasciavano loro un simulacro d' autonomia, finchè mettono capo alla guerra di religione, alleati ai Valtellinesi. Vien quindi il contado disputato più volte tra Francesi, Tedeschi e Spagnuoli, e col ritorno dei Grigioni (1639) l'infelice terra ha pace, e la pace colla servitù dura per oltre un secolo e mezzo. Poi le novità venute di Francia alla fine del secolo XVIII commuovono anche quelle popolazioni, il contado torna a far causa comune colla Valtellina, e non ha più vita propria separata. » (MONTI, op. cit.).

Le chiese notevoli di Bormio sono le seguenti:

I. **Collegiata.** Ricordata in un diploma di Carlo Magno dell'anno 803 e in altro di Lotario dell' 824 quale *battesimale :* l'autenticità di quei documenti fu però messa in dubbio. Si vuole tuttavia che già nell'XI secolo la chiesa fosse arcipretale e collegiata. La costruzione non è antica, ma il campanile, provvisto di bifora, ha forme arcaiche e sarebbe stato accresciuto nel 1551, se crediamo al Bardea. Trovo, in un manoscritto della biblioteca

Bassorilievo sull'arco della casa parrocchiale di Bormio. - *Fot. del sig. Luigi Caligaris.*

di Bormio, *Ristretto di notizie storiche riguardanti l' insigne Chiesa parrocchiale di S. Gervasio e Protasio di Bormio* compilate nel 1788 da P. Pietro Antonio Sertorio, che nel 1627-1628 si stava ricostruendo la chiesa stessa *con calore* sotto la direzione di Gaspare Aprili di Cajona in quel di Lugano, che un maestro Dorico Alberto tedesco la provvedeva di vetrate, che, nel 1638, Pietro Rogantino di Morbegno fece l' organo di cui la cassa fu dipinta e dorata nel 1697 e che il pittore Carlo Marni vi eseguì la pala dell'organo ; la facciata fu compiuta nel 1640.

Nel sottarco addossato a un fianco della chiesa e alla casa collegiale rimangono preziosi affreschi del 1393 rappresentanti il Redentore benedicente, entro una grande mandorla, e una serie di mezze figure di Profeti e Apostoli e della Vergine con cartelli provvisti di motti. Le pitture, molto in ritardo e piene di reminiscenze bizantine, son eseguite rozzamente, coi colori *a corpo.* Al di sopra dell'arco, verso la parte absidale della chiesa, è una rozza mezza figura di Redentore benedicente, ad alto rilievo, ritenuta posteriore agli affreschi.

I quadri della chiesa presentano secondario interesse per la storia dell'arte e, dato il carattere di queste note, non ci conviene ricordarli per ora. In sagrestia si conservano :

a) un calice d' argento, con dorature, con figurette nella base e cartocci : sec. XVII ;

b) una croce astile, senza emblemi, guasta, del sec. XVII;

c) una navicella ornata a cartocci sormontata da una figuretta del sec. XVII ;

d) un ostensorio, di stile Impero.

II. **S. Antonio di Combo.** Antica costruzione, a una navata, con due sfondati ai lati, a mo' di cappelle, volta a botte, a lunette lungo le pareti, e abside quadra, elegante, con decorazioni in policromia, provvista di alto campanile a quattro ordini di grandi finestre meno le più basse, bifore, di tipo arcaico.

Di notevole interesse sono gli affreschi dell' interno. Del 1376 è, di fianco al presbitero, una rozza Crocifissione, eseguita a fresco, popolatissima, descritta dal Monti e segnata col nome del pittore (?) *Augustinus Ferrarius.* Di quasi un secolo dopo è un altro affresco raffigurante l'arciprete Martino da Rezzano da Como innanzi al Redentore sporgente dal sepolcro, sorretto dalla Vergine e da una santa coi due protettori di Bormio, S. Gervasio e S. Protasio. Questo dipinto, qui trasportato quando furono demolite le case canoniche, è segnato *Bertolinus de Buris pinxit 1474.* Di popolosi altri affreschi di questo pittore nell'oratorio di S. Michele, demolito in seguito a un incendio, lasciò una descrizione l'archeologo Valenti. Il pittore, nell'affresco che rimane, si rivela ritardatario, ma diligente decoratore nelle vesti ricchissime dei due santi presentati alla foggia di cavalieri lombardi della seconda metà del XV secolo : e le figure eleganti, esili, vivaci nei colori in cui predominano il rosso e il giallo, non mancano di attrattiva. Più tarde son le pitture che ornano, in tanti riquadri con le figure dei Profeti, il sottarco del presbitero e il sopraltare dov'è raffigurata la vita di S. Antonio e l'Annunciazione della Vergine: nella vôlta sono le figure dei quattro Evangelisti. Non mancan certamente i ritocchi a questi affreschi : certi toni, e specialmente i fondi azzurri a stellette d' oro, son oggi stridenti con danno della tonalità generale. Ma le figure son corrette, dignitose, non prive di delicatezza, tanto da spiegare, se non da giustificare, certa attribuzione al grande Romanino messa innanzi da qualche compiacente scrittore del luogo.

Il Quadrio asserì che la tradizione popolare li attribuì a un Abondio Canclini di Bormio ; ma il Bardea, storico locale accurato, assicurava di non aver trovato documenti comprovanti la esistenza di un pittore di quel nome, forse confuso con Antonio Canclini che, dal 1585 al 1591, lavorò nella chiesa dell' Assunta presso Morbegno, in Bioggio al Monte e nella chiesetta di Biolo, dove lasciò il proprio nome. Gli affreschi di S. Antonio in contrada di Combo son certamente anteriori e della prima metà di quel secolo e, ad ogni modo, di un pittore che risentì l'influenza del Moretto da Brescia più che del Romanino, come basterebbero ad assicurarne, oltre il colorito caldo, soffuso, vigoroso delle figure, i tipi della Vergine e dei bellissimi e forti Evangelisti.

III. **Madonna detta " del Sassel ,,** poco al di sopra della contrada di Combo. Sarebbe stata fatta costrurre, nel 1398, da un Giacomo Giannazzini in esecuzione del testamento del padre : ma l'attuale è una ricostruzione dove a pena un affresco con la Vergine e il Bambino e due santi sulla lunetta della porta laterale e poche tracce di affreschi del XV secolo che appaion sotto l'intonaco (e che sarebbe utile rimettere in luce) e sembrano estendersi anche a tutta la vôlta, son prova di qualche ricchezza della chiesa in un periodo molto posteriore a quello della primitiva costruzione. Vi si conservano :

a) un'ancona del Rinascimento (adossata alla parete di sinistra) con tre rozze figure in stucco della Vergine e di

due santi e una delicatissima *Annunciazione* dipinta sulla cimasa, delicata, timido ma notevole esempio dell'arte pittorica provinciale del XV secolo, poichè è opera certamente di Giovanni Pietro Malacrida, pittore che lavorò sullo scorcio di quel secolo per la scuola di S. Abondio a Como (dove però gli stendardi che rimangono non son suoi, come credette il Monti sulla fede di documenti riferibili ad altro stendardo, oggi forse perduto, ma appartengono invece a un modesto luinesco dello scorcio del XVI secolo) e in S. Maria di Mazzo dove si conserva un'anconetta analoga a questa di Bormio e datata 1489. Il Malacrida è un timido ma ritardatario pittore che ricorda, modestamente, lo stile dei Zavattari. Lo stile delle statuette in stucco accenna in modo più grossolano, specialmente nel muover ondulato delle pieghe nel fondo, a Jacopino da Tradate e al Raverti. Le quattro figure d'angioli in legno, dinnanzi all'anconetta della Madonna « del Sassel », son molto posteriori di tempo;

b) Crocifisso, in legno fra due angeli: sec. XVII;

c) calice, lavorato a sbalzo con fiori e frutta: sec. XVII;

d) scatola da ostie ornata a ricami in filo d'argento: secolo XVII;

e) Madonna col Bambino, su tavola, rozza opera del XVI secolo, in sagrestia;

f) paliotto in pelle a colori a fiorami, ornato di figure dipinte: sec. XVII;

g) campanello ornato di stemmi, imprese e figure: fine del sec. XVI o prima metà del XVII.

IV. **S. Vitale.** Ha origini antichissime se è vero che esisteva nel 1196, come assicurano gli storici locali. Ma la costruzione attuale, modesta, ma non priva di eleganza nelle belle finestre a sesto acuto a strombatura, nell'abside tonda ornata di archetti, nello svelto campanile a due file di bifore profonde, arcaiche, con la gran cella campanaria che riceve luce da finestroni a sesto acuto, sormontato da cono poligonale e con l'interno della chiesa a vôlta a costoloni, rivela l'arte edilizia lombarda del tempo dei Solari, cioè del XV secolo inoltrato. Varie tracce d'arte del buon tempo consigliano una visita all'interno che conserva:

San Vitale di Bormio - *Fot. c. s.*

a) un tabernacolo in legno della prima metà del cinquecento posto sull'altare: vi campeggia, nel mezzo, un altorilievo con la scena della Discesa dello Spirito Santo su gli Apostoli; nella lunetta è il Padre Eterno; ai lati dell'anconetta son due statuette di santi guerrieri, forse S. Gervasio e S. Protasio. È opera di artista tedesco influenzato direttamente dall'arte italiana del Rinascimento; le ancone di Cepina e di Premadio, come notammo nell'articolo precedente, presentano invece più genuina impronta tedesca;

b) sulla parete di destra è un vecchio affresco del XV sec. rappresentante una *Crocifissione*, rovinatissimo; nella parete di contro un altro.

c) affresco con la Vergine che allatta il Bambino, non privo di dolcezza, di un ignoto scolaro leonardesco che ricorda qualche poco il Boltraffio nelle forme e nel colorito rossiccio, pesante, senza trasparenza;

d) croce processionale in ottone, della fine del secolo XVI, a sagoma ondulata con le figure degli Evangelisti;

e) calice d'ottone con figurette di cherubini e fregi e intrecci geometrici: sec. XVII? Anche nella fronte della chiesa son avanzi di affreschi del XV sec.

Tabernacolo di S. Vitale di Bormio - *Fot. c. s.*

V. **S. Sebastiano.** Costrutta nel 1525: di quell'anno è un legato *in utilitate fabricae.* La costruzione non manca d'interesse, ma purtroppo il modo come fu tenuta, — così che in parte è sepolta dal terreno che par franato e l'interno è in stato di abbandono — danneggiò non poco la compagine dell'edificio che è a una navata a lunette a sesto acuto, con vôlto a botte a centro basso, con un grandioso arco trionfale e, sulla fronte, un portale a tutto sesto ornata di una ghiera a fregi cui sovrasta una finestra chiusa o tozza nicchia sormontata da un *occhio di bue* incorniciato. Le finestre laterali son lunghe, a strombo, e i fianchi provvisti di lesene. Nell'interno:

a) una grande ancona in legno, dipinta e dorata, di stile classico, con le figure, entro nicchie, di S. Antonio, di S. Agostino, di una santa e la scena a rilievo del Presepio, della strage degli Innocenti e, dietro, l'Annunciazione e la Vergine col Bambino nella base con le imagini di S. Gervasio e S. Protasio. E' lavoro piuttosto grossolano ma notevole anche perchè segnato, benchè sembri della seconda metà del XVI secolo: BARTHOLOMEUS. PARUTA. DOMASIENSIS. FECIT ANNO DNI 1600;

b) il quadro d'altare — la Vergine con S. Sebastiano e un Pontefice — sembra opera delicata del XVII secolo, ma lo stato in cui si trova non ne permette un esame esauriente.

VI. **S. Lorenzo.** V'è memoria che esistesse già nel 1395 fra le filiali della parrocchiale. Ora, soppressa al culto, serve malauguratamente da magazzino di legnami. E' una costruzione

Particolare degli affreschi del Valorsa in S. Lorenzo a Bormio - *Fot. c. s.*

interessante, a una sola navata, con finestre e ancone del presbitero a sesto acuto e soffitto a un solo piano ornato, in policromia, a comparti e fregi. Nel coro son tracce di affreschi. E' rovinatissimo dall'umidità e meriterebbe maggior cura per conservarne la interessante ossatura.

VII. **S. Spirito.** Si sa che nel 1466 era già in piedi così che in quell'anno fu, almeno in parte, ornato di pitture a fresco. Ora, soppresso al culto, serve da magazzino di legnami e fienile, diviso in due, in senso orizzontale, da un' impalcatura. La chiesa era tutta ornata di affreschi del buon tempo che in parte, specialmente nella parte superiore, rimangono tuttavia. Il Bardea e il Valenti riportarono le iscrizioni che vi si leggono, che provano che a chiesa fu fatta dipingere in parte, nel 1466 a spese di un Giovanni di Cristoforo Vasi de Gali, in parte nel 1471 a cura di un Rodolfo Marioli, poi quattro anni dopo da uno della famiglia degli Alberti. Le tracce dei diversi pittori vi son infatti evidenti benchè i guasti deplorevolissimi, i buchi, i chiodi, gli arpioni, le lordure d'ogni sorta e sopratutto quella malaugurata impalcatura abbian danneggiato gli affreschi in ogni modo. Il volto a botte e la parte sottostante sembran opera del Valorsa: vi son rappresentate le figure degli Evangelisti, degli Apostoli seduti su di un gradino dietro il quale s'alza uno schienale continuo a comparti rettangolari divisi da pilastrini a candelabri a colori vivaci, un po' stridenti pel solito predominio del giallo e del rosso. Nel centro, in un tondo, trionfa il Padre Eterno col Figlio e lo Spirito Santo, in un gran cielo azzurro in cui aleggiano diversi angioletti in atto di cavar suono da diversi strumenti; è questa la parte più ingenua e piacente della decorazione e par di ritrovarvi un'eco della dolcissima arte del Bergognone. Il modesto seguace del Luini e di Gaudenzio Ferrari non deve aver sdegnati gli esempi dell'arte quattrocentesca, ma, d'altra parte, l'insieme della decorazione stessa manca d'unità e di severità: sembra questo uno dei lavori giovanili del Valorsa. Di artista della seconda metà del quattrocento è la decorazione dell'abside con l'incoronazione della Vergine seduta in un gran trono gotico largamente ideato, con molti angioletti che fan capolino dai vani del trono a gugliette: nell'arco trionfale v'è, fra le altre figure nominate, l'Annunciazione; i fregi sono a trecce di sapore ancor trecentista. Però sotto, fra i guasti dell'intonaco, s'intravvedono più interessanti scene di martirii, con certe figure d'aguzzini che ricordano l'arte tedesca del XV secolo, accanto a figure di santi, di cherubini e a un S. Sebastiano.

Più in basso, nell'abside, si svolgono una Crocifissione popolatissima, la nascita di Gesù e tracce di decorazioni architettoniche: son queste ultime le più antiche pitture segnate del 1466. Auguriamoci che almeno si provveda a ricavarne delle buone e numerose fotografie prima che questo notevole ciclo di affreschi di maestri locali del Rinascimento vada perduto per sempre.

VIII. **S. Barbara.** Di notevole non v'è che:

a) un grande tabernacolo barrocco, dello stile del sec. XVII, a statuette in nicchie con colonne istoriate;

b) un paliotto in pietre dure con due figure di santi e decorazioni a fiori: secolo XVII.

IX. **S. Ignazio,** costruito dai Gesuiti nello stile sbrigliato fiorito nel XVII secolo. E' un esempio degno di nota di costruzione del periodo barrocco, per la ricchezza del vaso della chiesa a pianta poligonale, e per l'esuberanza delle decorazioni del tempio sulle pareti, sui mobili, sulle porte stesse messe a stucchi eleganti. V'è annessa, nell'antico convento, la biblioteca che custodisce preziosi cimelii di storia e d'arte locale.

***

Nei palazzi e nelle case private abbondano avanzi architettonici, affreschi e oggetti d'arte degni di nota anche dopo le numerose esportazioni lamentate nei tempi passati e che, è ad augurarsi, avranno avuto fine pel decoro del paese, un tempo ricchissimo. Degni di attenzione da parte dello studioso d'arte sono:

a) In via de Simoni, N. 88, il portale ad arco sormontato da due delfini scolpiti, reggenti una targa a cartocci, fiancheggiato da due figure a fresco di deità tutelari, del sec. XVI;

b) Casa già Fogliani: antica porta a sesto acuto, semplice, di accurata esecuzione;

c) Casa Dea, N. 80: portale in pietra a sesto acuto e finestre arcaiche, quali ad arco scemo, quali rettangolari;

d) In vicolo Giunio Bruto, N. 105: antica porta e affresco del Valorsa: *L'annunciazione e due santi.*

e) In via Cincinnato, reparto Buglio: attiran l'attenzione un'antica casetta in pietra con finestrelle a sesto acuto, e in uno smusso dell'angolo la figura dipinta del Padre Eterno, una graziosa porta del XV secolo con fregi policromi e due stemmi *a testa di cavallo*, ai lati, del secolo XV. Altre minori tracce di affreschi e di vecchie costruzioni si vedono nelle vicinanze: al N. 132 notevole un'antichissima casa in pietra scura; nell'andito dell'ingresso son numerosi stemmi del 1661 e seguenti di famiglie tedesche che vi abitarono e tracce di vecchi affreschi.

f) In via Buonarroti, N. 107: casa con fregi policromi e fascie nell'intonaco di stile Rinascimento; ivi al N. 19, un affresco del XVI sec., forse del Valorsa, con le figure di S. Sebastiano, una santa (rovinatissima), la Madonna della Santa Casa, S. Barbara e Sant' Antonio; la stessa casa è ricca di fregi policromi e di decorazioni antiche a graffito.

Portale del Rinascimento in via De Simoni a Bormio. *Fot. c. s.*

g) In via Indipendenza, N. 42, della stessa mano è un affresco con le mezze figure di San Sebastiano, S. Lucia, la Vergine col Bambino, S. Caterina e S. Rocco.

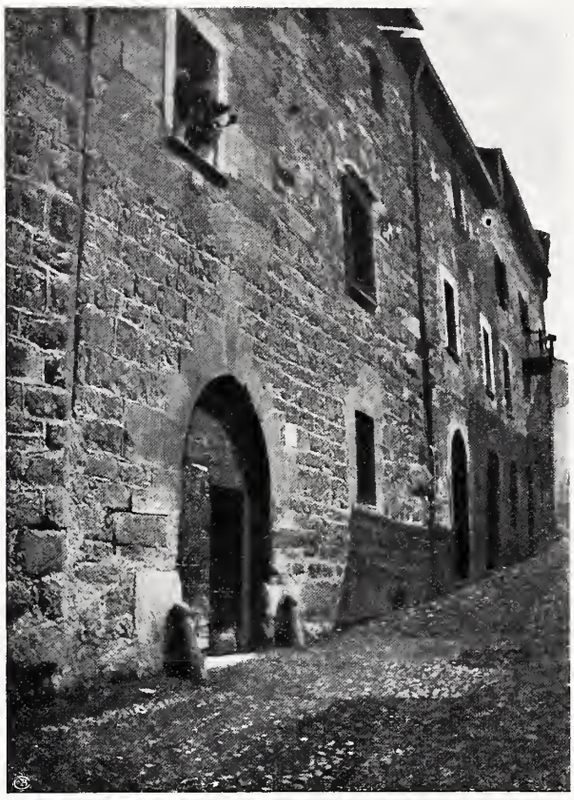
h) In via Morcelli N. 130: un affresco con l'*Annunciazione* e un coro d'angioli suonanti è anteriore al Valorsa; poco distante sorge un'altra casa con bella porta ogivale e decorazioni in rosso a fogliami e belle finestrelle a incorniciature classiche; notevole la finestra con una figura maschile dipinta a mo' di cariatide cui sovrasta lo stemma sforzesco inquadrato.

i) In via del Giardino, N. 284: grande porta ad arco scemo sormontato da un rozzo affresco del XV secolo, la *Vergine col Bambino, Santi e l'Annunciazione.*

l) In via della Vittoria, N. 199, vecchia porta ogivale con antico stemma scolpito e finestre inquadrate dal caratteristico strato d'intonaco.

m) Nel quartiere di Combo, notevoli: la casa Pedranzini con porta a sesto acuto e leggiadre finestrelle di sapore del Rinascimento, benchè datata 1670; la casa Reinolter dove, in un soffitto ridotto a magazzino, son belle e interessanti decorazioni del 1626 quali il panorama accurato di Bormio, l'adorazione dei Magi e fastose composizioni seminascoste dai legnami adossati alle pareti; presso il ponte sul Frodolfo, in vicolo dei Tribuni, un'antichissima casa, d'aspetto venerabile, medioevale, presenta una arcaica porta incorniciata da grossi blocchi e una finestrella formata da tre grossi blocchi sul mediano dei quali, tagliato a mo' di frontone, è scolpito rozzamente il giglio guelfo. In via del Crocifisso, nello stesso quartiere, al N. 287, la porta rialzata è ornata di un delicato affresco con le scene

dette stimmate di S. Francesco e la *Madonna col Bambino* entro un tondo sorretto da due angioli, segnato *magist... leonis olim magistri leonis Anexi de anno 1506 uttimo mensis...* L'affresco appare della stessa mano che eseguì il dipinto in via Morcelli, N. 130. Il paese, che doveva esser ricchissimo e di aspetto venerabile con le sue molte torri e i bei palazzi — fra i quali quello degli Alberti (di cui restan gloriosi ma miseri avanzi di mura



Case medioevali a Bormio - *Fot. c. s.*

merlate e una sala a terreno ricca di stemmi delle famiglie imparentate con gli Alberti), Remondini, imparentati con quelli e di cui resta la casa del 1510 con antichi affreschi e belle sagomature, il palazzo De Simoni con belli stucchi e ricchi mobili del XVII secolo e vecchi quadri decorativi, il palazzo dei Nesini (che conservano amorosamente i vecchi ritratti degli antenati e numerosi quadri di epoca tarda), il palazzo della Dogana e quello del Comune sormontato da bella torre, — ha perduto molto dell'antica ricchezza d'arte e di memorie dopo la bufera dei tempi moderni utilitaristi che consigliò, per esempio, ai proprietari della bella casa degli Alberti di vendere tutto ciò che era asportabile, compreso il catenaccio istoriato della porta. Nell'imponente salone ornato dei ricchi stemmi dei signori del luogo pomposamente dipinti all' intorno insieme a tutti quelli delle famiglie imparentate, oggi dormono, in terra o su veri paglericci, numerosi contadini e operai! *Sic transit...!*

Da Bormio risalendo la Val Furva son degne di nota le seguenti chiese:

La Madonna d'Uzza, poligonale, barrocca, ricca di decorazioni.

S. Nicolò: sulla casa parrocchiale v'è un prezioso rilievo con la Madonna col Bambino, di tipo barrocco.

S. Rocco ornata di affreschi del Rinascimento sulla facciata su cui campeggia un gran S. Cristoforo, in una lunetta la Vergine col Bambino e quattro santi; queste e altre tracce di affreschi sembran potersi attribuire al maestro Stefano di Lorenzino da Sondalo che lasciò il proprio nome presso S. Antonio di Morignone come vedemmo nel precedente articolo. Ai lati dell'altare sono:

a) due belle ante dipinte di antico trittico con le figure di due santi vescovi, del XV secolo o inizio del XVI, di ignoto seguace del Bergognone e che spero poter riprodurre, con altre cose della regione qui a pena accennate, nella pubblicazione che sto preparando dedicata all'arte Valtellinese.

F. Malaguzzi Valeri.

I disegni di Oxford [1]

Sono usciti altri due volumi della mirabile pubblicazione destinata a render accessibile agli studiosi il tesoro d' antichi disegni custodito nella Galleria dell'Università di Oxford; e altri ne seguiranno con grande vantaggio e per la gioia di tutti quelli (ormai non più così scarsi come qualche anno fa) che amano l'arte con intelletto d'amore.

Nessuna forma sopporta meglio la prova della riproduzione meccanica, quanto il disegno. Esso rimane, anche attraverso la fotografia e la eliotipia, la più schietta e diretta espressione del pensiero dell'artista: ogni segno, ogni pentimento, e perfin la traccia del tempo e dell'incuria avete sotto gli occhi, qui, come nell'originale; e potete a bell'agio studiarvi di interpretar disegni dove sono incompleti, o di cercarne la traduzione e le varianti nei quadri, o di discutere le attribuzioni.

Come è perfetta la esecuzione grafica, così è esauriente e profonda e sempre garbata la critica di cui il Colwin accompagna ciascun disegno; tantochè nell'insieme l'opera riesce una guida preziosa per il dilettante e un più prezioso insegnamento per lo studioso che vi trova raffronti, richiami, problemi del più alto interesse.

Dei quaranta disegni riprodotti in questi III e IV fascicolo ben trenta sono italiani, e portano nomi grandissimi, da Leonardo a Tiziano. Seguendo il sistema adottato recensendo i due precedenti fascicoli daremo qui una breve indicazione di quasi tutti.

Verrocchio ha un cartone già punteggiato, e qua e là ripassato e guasto. Si tratta, malgrado ciò, di cosa sommamente importante perchè il disegno, sconosciuto fino a pochi anni fa, era inedito. È il mezzo busto di una giovine donna, in costume fiorentino, col velo drappeggiato sulla testa e cadente lungo le spalle; e si accosta al disegno dell'Angelo della collezione Malcolm, nel British Museum.

Michelangelo è rappresentato de vari disegni, tutti e variamente interessanti. Cominciamo da un bellissimo drago, nel quale è evidente l'influenza di Leonardo. Il Colwin lo crede eseguito durante il terzo soggiorno a Roma — cioè dal 1504 al 1508. — Dalla bocca aperta escono spire di fumo e lingue di fiamma; il corpo, tra di serpe e di lumaca, si attorce intorno alla testa; zampa e coda sono leonine.

Nel *verso* dello stesso foglio sono tracciati alla rinfusa, diversi occhi di profilo e di prospetto, ciocche di capelli e due teste di profilo. Sotto sta scritto: *Andrea qua? Andrea qu' : Andreas abbi patientia. A me me chonsolatione asai.*

Di che Andrea si tratta? Forse di un discepolo più specialmente caro? E le due teste non sarebbero piuttosto opera del discepolo? E gli occhi furono segnati appunto come una lezione? E da chi? Tavola di un interesse più biografico che artistico.

Di questo stesso momento è il foglio dove Michelangelo ha segnato quattro studi di modello virile, dal vero: le forme scultorie, piene d'energia della « *schiena col braccio* » e della « *schiena d'uomo seduto* » diventano nel disegno di « *un braccio* e di *una gamba* » più tondeggianti e più fini.

Anche qui il *verso* porta pure altri schizzi. La figura di uno strano mostro colla testa da guerriero e le gambe e le braccia terminanti in code lingueggianti fa pensare a quei motivi grotteschi cari all'arte classica e al Rinascimento. Oltre a questo sullo stesso foglio, preso in altro senso, sono tracciate tre teste, una delle quali viene a cadere fra le braccia del mostro.

Più tardo, e caratteristico, della sua maniera fra il 1535 e il 1545, sono i piccoli studi per un *Sansone che abbatte i Filistei*, ripetuti in varie forme in gruppetti serrati ed espressivi; motivo citato fra quelli disegnati da Michelangelo, anche dal Vasari, nella vita di Pierino da Vinci.

Sull'autenticità di questi disegni, il Colwin non mette dubbio, mentre non esita ad attribuire piuttosto a un tardo imitatore due grandi disegni, (uno dei quali bellissimo), esprimenti due Sibille.

(1) Sidney Colwin, *Drawing by old Masters in the University Galleries and the Library of Christ Church Oxford.* — Londra, Henry Fronde, 1905

Egli fa anche il nome del disegnatore che sarebbe Bartolomeo Passerotti bolognese di cui a Firenze si conservano molti e pregevoli disegni. Il Colwin anzi esprime il dubbio che a Bartolomeo Passerotti siano da ascrivere molti fra i disegni che si considerano opera di Michelangelo.

Leonardo. — Opera sicura e deliziosa del primo periodo fiorentino del sommo artista, è il disegno a punta d'argento esprimente la Vergine col Figlio, S. Elisabetta e S. Giovanni. Lievemente e maestrevolmente segnato il gruppo della Donna coi due putti, la testa di S. Elisabetta appena accennata; l'insieme è di una così singolare e commovente bellezza, quale non si ha maggiore in un'opera finita. Non si conosce ripetizione alcuna di questo disegno.

Nello stesso foglio, più in basso, tre figure d'uomo, nude; che si volgono a guardare verso destra in atto di maraviglia: uno d'essi si fa schermo agli occhi col palmo della mano. Il Colwin giudica che si tratta del frammento di un disegno raffigurante *Cristo che lava i piedi ai discepoli*, ma non si conosce l'opera o il disegno maggiore a cui questo abbozzo avrebbe servito.

Un cartone schiettamente leonardesco, e importantissimo anche se non è di mano del maestro, è quello dov'è disegnata una testa d'uomo col turbante, in atto di collera, e con bocca aperta a gridare, verso destra, rassomigliante nei lineamenti e nella mossa alla figura centrale della battaglia d'Anghirari. Il Colwin, come è giusto, si dilunga a esaminare altri disegni della stessa testa, e a confrontarli tra loro e con questa, per arrivare imparzialmente alla conclusione che malgrado la foga e la vigoria e la bellezza del suo disegno, non si tratta che di una eccellente copia contemporanea dell'opera famosa.

Busto di giovine donna - Verrocchio - *Galleria dell'Università di Oxford.*

Correggio ha un primo fuggevolissimo schizzo, in alcune parti quasi incomprensibile, per la Madonna col Figlio e Santi, di Dresda. È questo uno di quegli abbozzi rapidi, pieni di mistero, impressionanti, per la giustezza e la portata di segni quasi informi, inafferrabili che sfuggono, non diremo all'analisi, ma agli occhi stessi, e che pur rendono il soggetto non solo, ma il sentimento...

Raffaello. — L'arte di Raffaello è rappresentata qui con due saggi importanti delle sue due maniere più disformi. Il Raffaello della dolce mistica sua prima compostezza umbra, lo vediamo in sette figure virili, sedute davanti ad una tavola. Il Colwin crede questo disegno operato verso il 1505, e non conosce opera alcuna nè del Maestro nè della Scuola, dove (è sicuramente parte di un disegno per l'*ultima cena*) sia stato utilizzato.

Il Raffaello, rivaleggiante con Michelangelo e con Leonardo, ha qui il disegno per un gruppo di lottatori, così energico e sicuro nel segno, e così perfetto nella composizione, da non lasciar dubbio sull'alta attribuzione. È lo schizzo per il monocromato ai piedi della statua d'Apollo, nella Scuola d'Atene.

Un altro doppio foglio dove è rappresentata in due versioni diverse una scena di battaglia con un prigioniero trascinato per la fune, che gli lega le braccia dietro la schiena, lascia il Colwin incerto. È questo il disegno originale, o non piuttosto quello che è di proprietà privata, e di cui dà anche la riproduzione? Narra la storia del disegno, rileva i pregi dell'opera brillante e vivida, ammira la ritmica composizione, ma.... l'onesto studioso pone il problema senza risolverlo.

Altro disegno problematico è quello del ritratto giovanile di Raffaello. Autoritratto no: troppo sicuro è il disegno perchè quell'ingenuo e acerbo fanciullo che ci sorride dalla carta abbia potuto eseguirlo. Se la mano che ha tracciato quei segni è quella di Raffaello, l'immagine non è la sua. Che si tratti, anche qui, di un'opera di Timoteo Viti, come si afferma di altri disegni attribuiti fin'ora a Raffaello? D'altra parte Timoteo Viti creò mai una testa così viva, ed espressiva e ben costruita. Che se si dovesse concludere che il leggiadro adolescente è veramente Raffaello, e l'artista che ne eseguì il ritratto fu Timoteo, ciò rivelerebbe in Timoteo un assai migliore disegnatore che pittore. Altra questione che il Colwin lascia aperta agli studiosi.

Filippino Lippi. — Di questo seducente pittore troviamo vari disegni. Due sono studi dal vero, di figure drappeggiate e nude, tutte virili e in diversi atteggiamenti. Questi due fogli provengono dalla collezione Vasari, e sono assai interessanti e caratteristici.

Un'altro, ripassato qua e là, reca due scene, sovrapposte. In alto Giobbe nudo e semidisteso in terra, sembra scongiurar il demonio che gli si libra dinanzi. Nella parte inferiore del foglio Giobbe siede in terra, nudo, appoggiato a un arco in ruina; due donne lo guardano, largamente disegnate, con bei drappeggi, l'una col solito paniere sul capo, l'altra col turbante.

Questi due abbozzi a penna e inchiostro, opera brillante e sicura di Filippino, rimasti ignoti fin'ora, rivelano chiaramente i caratteri propri del maestro. La figura di Giobbe è quella stessa del vecchio che servì di modello al S. Girolamo della *National Gallery*, e il disegno par fatto per una predella o per un piccolo quadro; le figure delle donne sono infatti punteggiate.

Drago - Michelangelo - *Galleria dell'Università di Oxford.*

Un terzo foglio di disegni che porta a buon diritto il nome di Filippino Lippi ci mostra la Vergine seduta in mezzo, e porgente il Putto alle due Sante (una è S. Elena) che reggono l'una il libro, l'altra la croce. A destra S. Nicola da Bari e un altro santo. Qua e là, a caso, sullo stesso foglio, due figurine d'angelo in atto di guardare indietro, e il gruppo appena accennato di due angeli reggenti una corona.

È questo un saggio squisito del modo di disegnare proprio a Filippino nel periodo che precede la sua decadenza; si accosta alle Madonne di Bologna e di Prato e a quella degli Uffizi, nella quale anzi si ritrova il motivo degli angeli che reggono la corona, nonchè a un disegno degli stessi Uffizi dove la scena, quantunque più simmetricamente composta, si può dire la medesima.

Schizzo per il quadro della Madonna col figlio e santi della Galleria di Dresda.
Correggio - *Galleria dell'Università di Oxford.*

Il **Sodoma,** nel cartone raffigurante la Vergine col Putto e due Santi, si mostra potentemente influenzato da Leonardo. **Tintoretto,** in un rapido disegno della testa di Giuliano de Medici (dalla Cappella famosa di Michelangelo), mostra invece le sue qualità di disegnatore sicuro, pronto e sempre personale.

Forse abbiamo qui uno di quegli studi fatti la sera al lume della lampada, sui buoni modelli classici, o di Michelangelo, sui quali il prodigioso pittore si faceva la mano.

Tiziano ci è presentato con due paesaggi a penna e bistro, uno dei quali (con Adamo ed Eva dopo il peccato) è piuttosto un fulmineo schizzo che un disegno, ma lo schizzo d' un genio che con qualche segno e qualche macchia compone con giustezza la scena, colloca in bell'equilibrio le figure, rende le distanze, il sentimento, il movimento, la vita.

Dello **Spagnoletto** il Colwin riproduce un bello studio accurato e potente: una Santa (o una donna?) che esamina con attenzione un oggetto, in quel momento passato da una mano all'altra. Il gesto è reso con semplicità ed evidenza, ammirabile.

Domenico e **Giulio Campagnola** hanno due bei paesaggi schiettamente giorgioneschi.

Giampetrino, il Giampetrino troppo leonardesco figura con uno de' suoi migliori cartoni, esprimente la Vergine col Putto particolarmente interessante per essere ben finito e preparato per la pittura.

Tra i disegni di scuole straniere, importanti (è inutile dire!) sono quelli del **Rembrandt,** di cui rivediamo il padre, accasciato dagli anni, con gli occhi socchiusi per stanchezza o per troppa luce: studio a matita rotta, nera e seppia, fatto, forse, poco prima che il modello suo più caro morisse. Si tratta di un disegno inedito fin qui, curioso per la tecnica e importante come documento e come opera d'arte.

Del grandissimo pittore olandese v'è ancora un buon paesaggio a penna e bistro, e un episodio tolto da non si sa quale storia, dove una prigioniera scende le scale d' un palazzo di giustizia, colle mani legate, fra due guardiani. La scena è popolata di altri personaggi, giudici, esecutori, giovani in atteggiamenti diversi.

Ma il più bello forse di questi disegni rembrandteschi è lo schizzo per la decapitazione di S. Giovanni, dove par d'intendere il primo pensiero quale balenò all' artista, per il quadro dello stesso soggetto.

Geronimo Bosch ci sgomenta con un gran foglio pieno di figure grottesche, caricature, animali fantastici, mostruosi e paurosi quali l'arte fiamminga ama porre nei Giudizi Universali o nelle allegorie satiriche, mentre il **Watteau** ci sorride, in varii studi elegantissimi di figure (due delle quali sembrano rappresentare maschere italiane), e in una attraente e caratteristica allegoria dove Nettuno, tra i venti che infuriano, spinge a riva una barca carica di passeggeri atterriti.

Nicola Poussin ha una veduta di Roma, presa dal tempio di Vesta; **Rubens** uno studio di donna matura fatta per il quadro che è all'Eremitaggio (578); **Dürer** un profondo paesaggio tirolese all'acquerello; **Alberto Altdorfer** una composizione assai vivace, dove S. Nicolò calma una tempesta minacciante di rovesciar la nave che raccoglie nove persone disperate e imploranti, e finamente **Claudio di Lorena** due paesaggi uno dei quali, assai importante, pare una veduta del Tevere presa dal vero.

CORRADO RICCI.

Parigi. — Vendite all'asta.

— Un piccolo ritratto del Duca d'Orléans - attribuito a Filippo di Champagne, fu venduto 3350 fr.

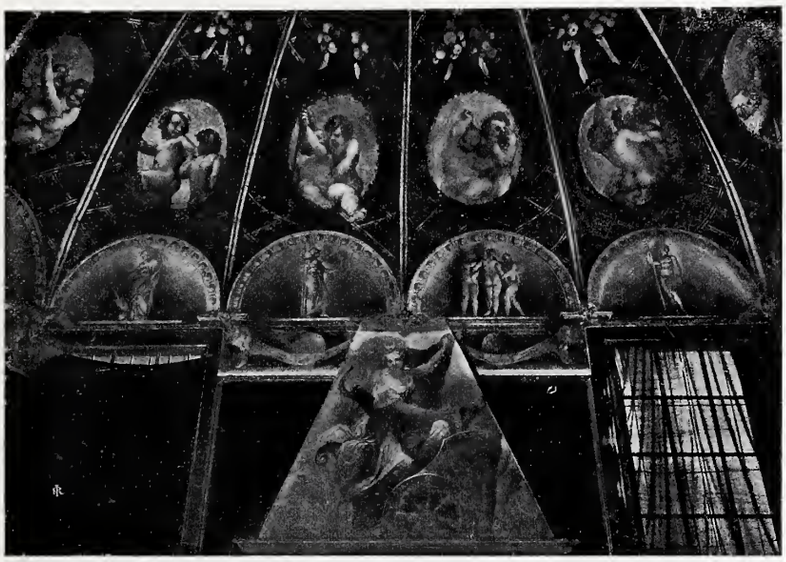
— Un ritratto di fanciulla - un busto di Greuze, 1500.

In un' altra vendita una statuetta di Atlante sostenente il mondo, lavoro del sec. XVI, è stata aggiudicata per 6100 fr

All'Hotel Drouot si sono fatte due vendite importanti di mobili e tappezzerie per un totale di fr. 122,572.

La Camera del S. Paolo di Parma
affrescata dal Correggio

La Camera a terreno, detta di S. Paolo di Parma, affrescata dal Correggio, faceva parte in altri tempi d'un monastero di monache. Ora è adiacente alle aule delle scuole elementari, annesse alla Scuola normale femminile: del monastero è perduta ogni traccia esterna, e scarsi ne sono i ricordi all'interno.



La Camera è quadrata, a vôlta acuta, illuminata scarsamente da due finestre, che s'aprono da una sol parte, verso un cortile. La vôlta, tutta a foglie d'un verde cupo, è scompartita in sedici spicchi, e gli spicchi segnati da grossi costoloni, che, salendo curvi dalle pareti, vanno, a guisa delle stecche di un ombrello, al centro della vôlta. Alla base d'ogni spicchio è dipinta a chiaroscuro una lunetta con dentro una o più figure, e altre cose; sopra ogni lunetta è pure dipinta un'apertura di forma semirotonda, occupata da due o più putti, in vari atteggiamenti, visibili in gran parte.

Ognuna delle quattro pareti, sulle quali poggia la vôlta, è dunque decorata di quattro lunette e di quattro aperture ovali, di guisa che, guardando in su dal mezzo della Camera, si ha l'impressione di trovarsi sotto un pergolato, in mezzo a una doppia fascia circolare figurata ininterrotta, poichè le sedici composizioni degli ovati superiori sono formate, ripetiamo, con putti ignudi in vari atteggiamenti, e quelle delle lunette corrispondenti inferiori con figure di adulti e d'altre cose molto varie.

Se, dopo la prima illusione di trovarci sotto un pergolato, interroghiamo le figure che ci fan corona su ciò che sono, e che vorrebbero significare, la risposta è ambigua e non sollecita: immediata invece in chi le riguarda è l'impressione che non siano tra loro disgiunte nel concetto, bensì associate e graduate a rappresentare un concetto complesso, non altrimenti delle sedici di sotto. Ma quale sarà questo concetto? E da quale di esse converrà principiare affine di seguirne bene lo svolgimento?

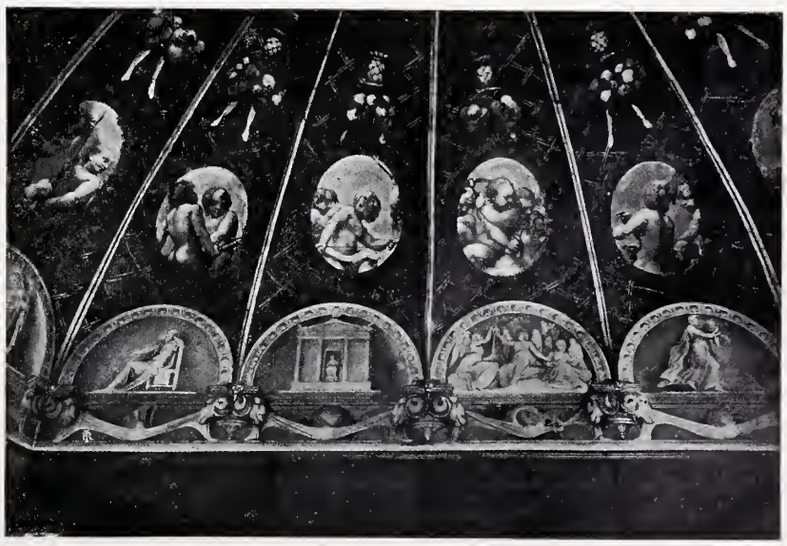
Hoc opus, hic labor!

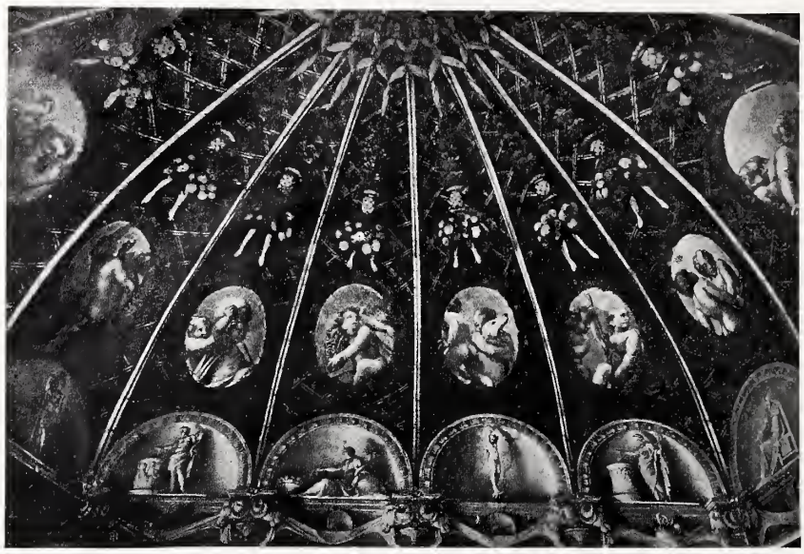
L'opera e il lavoro di siffatta interpretazione son dati ora per la prima volta — dopo quattro secoli da che la Camera è stata dipinta — dal giovane prof. Arnaldo Barilli, in una sua monografia storico-artistica, che uscì di questi tempi dalla tipografia editrice del Cav. Luigi Battei di Parma. L'interpretazione, giova dirlo subito, è quasi in tutto induttiva, perchè le varie composizioni non sono apodittiche, nè soccorre la fortificante virtù del documento storico; ma dall'altra parte, il processo dimostrativo logico è così sodo e serrato, ed è così ingegnosamente supplito all'assenza del documento essenziale con altri rilievi di storica consistenza, che alla fine si cede volentieri alla forza degli argomenti.

Il Barilli pensa che le sedici composizioni degli ovati siano una rappresentazione allegorica della vita umana, presso a poco come ce la descrive Ovidio nel I delle Metamorfosi, e scomparte le composizioni in cinque gruppi, ognuno dei quali esprime un concetto: *la caccia, l'agricoltura, la politica, l'arte, e la guerra.* Le prime servirebbero a rappresentare quella rude età, in cui l'uomo, non sapendo ancora coltivare la terra, è costretto a vivere di caccia (ovati cinque). Viene poi l'età, nella quale si pratica l'agricoltura, e se ne cava il nutrimento necessario (V. l'ovato che rappresenta i putti, intenti a cogliere le frutta). Segue il periodo delle monarchie patriarcali (V. l'ovato col putto cinto d'una corona e gravato di un sasso), a cui tien dietro immediatamente quello dell'arte; allorchè gli uomini pensano a decorare le loro abitazioni (V. l'ovato col putto che sostiene un mascherone architettonico). In fine succede il periodo peggiore, quello della guerra (V. gli ultimi tre ovati, che rappresentano piccoli guerrieri variamente armati). « Si noti », osserva molto a proposito il Barilli, « che il pittore, temendo che gli armigeri si confondessero coi loro vicini di sinistra, i cacciatori, non pose tra le mani di questi nessuna arma, benchè, per la parte che essi dovevano rappresentare nella decorazione, non fosse illogico l'armarli d'archi e di frecce » (pag. 82).

Tale, in complesso, l'interpretazione della prima parte della pittura correggesca, che appare subito ingegnosissima; anche se in qualche particolare possa sorgere qualche dubbio, o qualche divergenza d'opinioni. E veramente, il dissentire qua e là, in tanta varietà di cose, può esser facile a molti: difficile invece riuscirà a tutti il contrapporre un'altra dimostrazione, che sia tanto persuasiva e concludente, come questa del Barilli.

Non dissimile il concetto delle lunette sottostanti; se non che in esse sarebbe rappresentata la vita umana in particolare. Negli ovati, di sopra, la vita umana collettiva nella storia dei secoli: nelle lunette di sotto, la vita dell'uomo dalla culla alla tomba. Ecco la prima lunetta. Contiene le tre Parche nelle funzioni del filare, del torcere e troncare lo stame.... Anzi no; se ben si osserva, le azioni non sono che due; poichè la prima regge soltanto la conocchia, e la terza non tronca nulla, ed è occupata ad avvolgere al fuso il filo già ritorto; il che torna opportunissimo al caso presente. Ed ecco la seconda: contiene una d'esse, eretta, non più alata, che sostiene e quasi presenta e protende alla vita un bambino, ch'è l'uomo quando si affaccia





alla luce della vita. Nulla di più chiaro, nulla di più strettamente connesso nel concetto di queste due prime composizioni.

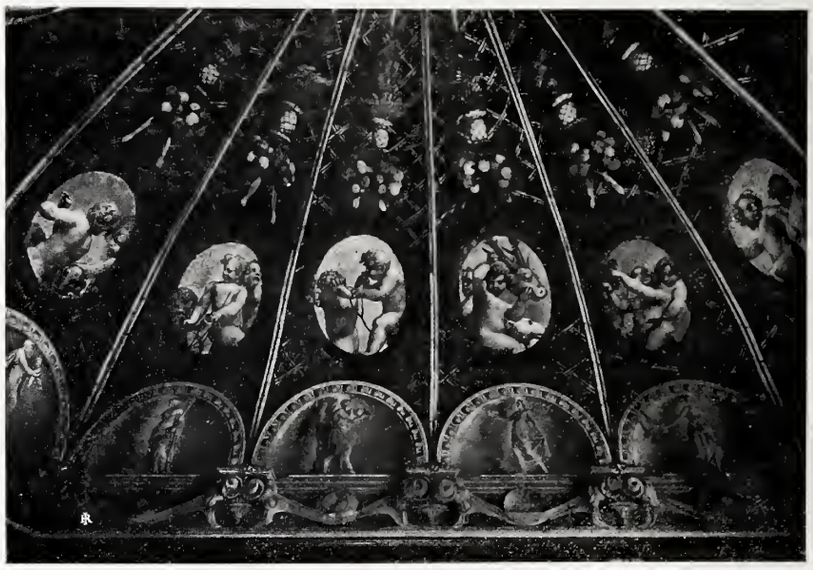
Nelle seguenti quattordici lunette sarebbero rappresentati, per via di figure e di simboli, i vizi, le virtù e le passioni, ond' è afflitta, rallegrata e agitata la vita umana. La penultima contiene un vecchio seduto e pensoso con una spica in mano; val a dire l'uomo pervenuto alla fine della vita. L'ultima, una tomba. Dunque sarebbero rappresentati i vizi, le virtù e le passioni, che s'accompagnano alla vita dell'uomo; ma qui l'interprete ha veduto sempre giusto, ed è riuscito a persuadere come per le altre sue dimostrazioni? Forse no; è però giusto il rilevare che appunto qui il viluppo simbolico è più intricato che mai, trattandosi d' argomenti, nei quali la fantasia e il capriccio dell'artista potevano liberamente sbizzarrirsi. Non altrimenti si osserva nelle quattordici figure allegoriche, che Giotto dipinse a chiaro-scuro nel basamento dell'Oratorio degli Scrovegni a Padova. È noto che il pittore intese rappresentare i sette peccati mortali e le virtù che ad essi si oppongono; ma chi ha mai potuto, o potrà, penetrare nella concezione soggettiva dell'artista, di modo che quei segni simbolici, onde, sono caricate quelle figure, riescano in tutto manifesti e di facile intelligenza?

Nella Camera di S. Paolo si notano poi altri misteriosi particolari, che non saranno altrimenti svelati; perchè forse comprendono dei sottintesi e delle allusioni d'indole personale. Per accennare ad alcuno, si dovrà senz'altro concludere col Barilli, che la Diana tirata dalle cerve, ch'è dipinta sulla cappa del camino, non è che l'effigie della Badessa, senza alcuna connessione di concetto colle rimanenti composizioni della vôlta? Sì, è vero; lo stemma della Badessa, signora del luogo, si fregiava di tre mezze lune, e la Diana del camino ha una mezza luna coricata in fronte; ma d'altra parte, come escludere la connessione di questa figura, ch'è la principale, col resto delle composizioni? E i motti latini e greci, che sono scolpiti sulla fronte del camino (*Ignem gladio ne fodias*), e sugli architravi delle porte e altrove (*Omnia virtuti pervia — Sua cuique mihi mea — Sic erat in fatis — Eripę te morae*), non avranno proprio altro ufficio e valore che di massime morali decorative? E sarà senza significato personale anche il motto che si legge nella camera attigua, detta dell'Araldi, strettamente connessa con quella del Correggio, nell'uso riservato alla Badessa? Il motto dice così: « *Transivimus per ignem et aquam et eduxisti nos in refrigerium.* » Ma se, come sembra più probabile, questo motto contiene una vera allusione ai casi della nobile Badessa, che fu, secondo che narra la storia, d'indole virile e combattiva, e in realtà riportò vittoria sul Vescovo di Parma, in lotta con lei per certi privilegi, come saranno senza significato allusivo gli altri motti?

Concludiamo: il Barilli è il primo che si sia occupato di proposito della Camera di S. Paolo, frescata dal Correggio, facendola soggetto di uno studio particolare d'interpretazione. Altri però prima di lui, e storici, e artisti, e critici d'arte, così italiani come stranieri, ne hanno parlato variamente e con diversa competenza.

Chi voglia fare la conoscenza di tutta questa brava gente, e nello stesso tempo apprendere la storia del Monastero, e della Badessa Giovanna Piacenza, che fu la committente del lavoro, e tante altre cose, dovrà d'ora innanzi consultare la monografia del Barilli, che occupa il posto migliore tra gli studi intorno all'affresco della Camera correggesca.

G. P. Clerici.



Un altro quadro di Rossello di Jacopo Franchi

Il Cavalcaselle, nell' Appendice al volume III della *Storia della pittura Italiana*, parlando di Rossello di Jacopo Franchi, cita una tavola, già della raccolta Toscanelli, che egli vide da C. F. Murray a Londra, firmata: OPUS. ROSSELLI. IACOPI. FRANCHI AD. XXV GIUNGINO (sic) MCCCCXXXIX.

Dall'esame di detta tavola egli, con occhio profondo, dedusse che fossero opera del medesimo Rossello la grande tavola coll'*Incoronazione* dell'Accademia di Belle Arti e il polittico colla Madonna e Santi N. 48 degli Uffizi.

Al medesimo risultato, non conoscendo la predetta pittura, giunse la più recente critica d' arte, in seguito alla notizia data da B. Berenson di un tabernacolo firmato, del nostro autore a Staggia, presso Siena.

Ora la pittura in questione si trova presso il professore A. Franchi di Siena mandatagli dal sig. C. F. Murray stesso. E' una tavola a forma cuspidale e rappresenta l'Incoronazione. In basso vi è la Vergine incoronata dal Redentore con due angioli che sorreggono un drappo nel fondo; in alto nella cuspide è la SS. Trinità con due angioli ai lati. E' in cattivo stato di conservazione, ma vi si veggono chiaramente le forme e l'espressione caratteristica di Rossello. L'iscrizione sopra riferita si legge nettamente.

Osvald Sirén nell'*Arte* (fascic. IX-X, anno VII, nuova serie) riunì sotto il nome di *Compagno di Bicci* tutte le opere più importanti (che si conservano a Firenze e fuori) del nostro autore. Certamente però, senza menomare il merito dei sullodati critici che rimisero in evidenza il nome e le opere del Rossello, dobbiamo inchinarci una volta di più dinnanzi all'occhio perspicace del Cavalcaselle, che senza l'aiuto di fotografie se non scarse e imperfette e senza i progrediti mezzi di comunicazione di questi ultimi anni, seppe così spesso precorrere la critica moderna. C. Gamba.

MENOTTI BASSANI & C. Editori — Moretti Andrea, *responsabile*

La presente Rassegna è stampata su carta della Ditta AMBROGIO BINDA & C. di Milano

DAGLI ARCHIVI.

Nuovi documenti su Mantegna, Squarcione, Marco Zoppo, Schiavone. — Giovanni d'Alemagna e Antonio da Murano pittori negli Eremitani da Padova.

Una ricerca sistematica negli Archivi Padovani a vantaggio della storia della pittura non fu mai tentata, eccettuati i documenti intorno ai pittori del Trecento pubblicati per estratto da Andrea Gloria nella illustrazione della *Reggia carrarese* e nei *Monumenti della università di Padova*. Volli cercare negli archivi per il periodo in cui vissero in Padova Francesco Squarzone e Andrea Mantegna, e il risultato della ricerca mi compensò della fatica e pazienza di sfogliare le abbreviature e le minute di più di dugento notari, e molti tomi degli archivi giudiziari. Col proposito di pubblicare tra breve tutti i documenti che si riferiscono alla vita e all'opera artistica dello Squarzone e alle sue relazioni, siccome maestro, col Mantegna e con altri pittori, credo opportuno per intanto di comunicare alcuni principali risultati delle mie ricerche.

Francesco Squarzone, figlio di un notaio originario da Bovolenta, nella sua giovinezza esercitò il mestiere di sartore e ricamatore: è soltanto nel 1429 ch'egli è chiamato pittore. Nel 1431 prende in casa quale garzone Michele, figliolo di un barbiere da Vicenza; nel 1440 Dario da Treviso o, per meglio dire, da Pordenone, di 19 anni, vagabondo; verso quello stesso tempo Andrea detto Mantegna, figlio di un falegname di nome Biagio, nato a Isola di Carturo, villaggio ai confini tra Padova e Vicenza, allora spettante al territorio vicentino, più tardi al padovano. Nel 1448 Andrea Mantegna dipinge un'ancona da esser posta nella chiesa di santa Sofia, e nel documento di quietanza è detto maestro, abitante in contrada di santa Lucia. Era quindi già separato dallo Squarzone, ed è per ciò naturale che, quando il 16 maggio 1448 il Mantegna e Nicolò Pizolo assumono, per 350 ducati d'oro, la dipintura a fresco di metà della cappella Ovetari agli Eremitani, il vecchio maestro e padre d'adozione non abbia alcuna parte nel contratto. Desterà meraviglia ne' critici il sapere che l'altra metà della cappella fu affidata a Giovanni d'Alemagna e al cognato Antonio da Murano, i quali non giunsero a terminare altro che la crociera davanti con le figure degli Evangelisti, a causa della morte di maestro Giovanni avvenuta nel 1450. Più che lo Squarzone, in quel momento decisivo per la vita artistica del Mantegna ebbe influenza sul diciottenne pittore, Nicolò Pizolo, nato da un banditore di Villa Ganzerla nel vicentino, allora nell'età di 28 anni circa, un anno avanti discepolo e compagno di lavoro del Donatello per la fattura de' bronzi famosi del Santo. Ond'è che il Pizolo, il quale manifesta maggiore maturità nella pala dell'Assunta che non sia nella prima maniera de' freschi di Andrea, rappresenta l'anello di congiunzione tra l'arte di Donatello e quella del Mantegna.

Lo Squarzone amava considerare come figlioli i giovanetti da lui accolti in casa e in bottega; nel 1447 promette di istruire nell'arte *ut filium* Matteo da Pozzo veneziano, nato da un mercante di pesce, e nel 1455 fa donazione di tutto il suo a Marco de' Ruzzieri da Bologna, che è da identificare con Marco Zoppo, lasciandogli tra altro uno studio grande con rilievi e disegni, e uno studiolo con rilievi, pitture e cose spettanti al dipingere. La donazione non ebbe effetto, separandosi poco dopo Marco da Bologna dal maestro per recarsi a Venezia, ma nel '66 lo Squarzone, alla notizia che l'unico suo nato, Bernardino, voleva ridursi nel convento del Santo e vestire l'abito di frate, torna ad adottare un altro ragazzetto, Giovanni, abbandonato dal padre legittimo, bidello dello Studio.

Un gruppetto notevole di documenti c'illumina intorno alle relazioni tra lo Squarzone e lo Schiavone. Giorgio di Tomaso Chiulinovich da Sebenico fece contratto di locazione d'opera con Francesco Squarzone nel marzo 1456, a Venezia, e confermò il contratto a Padova, nel dicembre '58 in seguito alla morte del padre, Tomaso. Giorgio Schiavone nel '62 è ritornato in Dalmazia, e lo Squarzone nomina per due volte dei procuratori affine di ricuperare denari e fogli di disegni rimasti nelle mani del discepolo.

Altri documenti ricordano pitture dello Squarzone a Padova, nelle chiese di santa Sofia, del Duomo, del Santo; per le famiglie Savonarola e Lazara; nella chiesetta del villaggio di Terrarsa. Altri documenti ancora ci presentano lo Squarzone quale arbitro nel giudicare lavori fatti da Nicolò Pizolo a Monte Ortone, da Antonino Vivarini e Giovanni d'Alemagna agli Eremitani, da Pietro da Milano nel paese di Tejé.

Più che numerosi sono i documenti intorno alla famiglia dello Squarzone, alle sorelle, alle due mogli, al figlio Bernardino: due testamenti, uno del 1428 e un altro del '68, segnano il principio e la fine della carriera artistica del maestro dei pittori di Padova nel Quattrocento.

VITTORIO LAZZARINI.

Agosto 1906.

Bibliografia

= A Reggio Emilia, coi tipi del nuovo e molto promettente Stabilimento d'Arti Grafiche colà fondatosi, si pubblicherà una *Illustrazione Emiliana,* rassegna quindicinale della regione con numerose illustrazioni fotomeccaniche e autografiche. Nel primo numero che abbiamo sott' occhio, vario ed elegante, troviamo uno scritto su l'*ottavo centenario del Duomo di Modena,* su gli *affreschi del monastero di S. Paolo a Parma* a proposito della pubblicazione di Arnaldo Barili su l'*Allegoria della vita umana* in quei dipinti, dovuto a G. P. Clerici, sul *castello delle Carpinete* con una interessante pianta del secolo XV che si conserva nell'Archivio di Stato di Reggio, pubblicata da Aldo Cerlini e uno scritto sul *Palazzo dei Notai in Bologna,* con numerose riproduzioni del bello edificio che quel Comune intende rimettere al pristino stato, dovuto al dott. Emilio Orioli, il quale avrebbe potuto giovarsi di uno scritto *sul palazzo e la cappella dei Notai* inserito, alcuni anni sono, nel *Repertorium für Kunstwissenschaft.* Articoli di letteratura e di storia completano il primo fascicolo del nuovo periodico, che nei numeri successivi potrà con comodo curare vieppiù il coordinamento e la scelta degli scritti. Nella pletora di periodici illustrati che non si occupano *ex-professo* di un solo ramo dell'attività moderna di studi e di lavoro, solamente gli ottimi son destinati a sopravvivere. Milano — che ne ebbe a dozzine — informi. E fra gli ottimi — è un augurio che noi facciamo *toto corde* — sarà certamente la nuova *Illustrazione Emiliana.*

= Dott. **Ettore Verga,** Dott. **Ugo Nebbia,** Ing. **Emilio Marzorati** «*Milano nella storia, nella vita contemporanea e nei monumenti*» Milano, Cogliati, 1906. È una guida diligente, dettagliata, zeppa di dati e di osservazioni sulla città nella sua storia, nei suoi usi, nei suoi monumenti, nella sua attività industriale e commerciale. La parte II conduce in giro il forestiero in tredici percorsi, alla visita dei monumenti. I compilatori non si sono preoccupati di fare una guida per lo studioso o semplicemente per l'amatore d'arte — e questa preoccupazione è forse troppo evidente nell'oggettivismo che informa questa parte in cui diverse attribuzioni dovran forse esser modificate — ma semplicemente un'utile e pratica indicazione dei luoghi notevoli sotto diversi aspetti. Complessivamente è dunque un'ottima guida alla quale hanno collaborato diversi specialisti per dar notizie sui varii servizi pubblici della grande città. Un abbondante notiziario accompagna lo scritto, che è corredato di numerose per quanto spesso un po' piccole (molte hanno le proporzioni di un francobollo) illustrazioni.

= Dott. **Giorgio Bernardini** «*Le Gallerie comunali dell'Umbria*» (Nel *Bollettino ufficiale* del Ministero della Pubblica Istruzione — (Roma, 1906.) E' uno studio diligente, accurato, incisivo sulla scuola umbra rappresentata nelle opere delle chiese e delle piccole ma interessanti collezioni di Perugia, di Assisi, di Fabriano, di San Severino, di Gualdo Tadino, di Gubbio, di Trevi, di Spoleto, di Montefalco, di Città di Castello, di Arezzo, di Borgo San Sepolcro, di Terni, di Orvieto, di Narni, di Bettona. Agli studi critici del Morelli, al *Catalogo delle opere d'arte nelle Marche e nell' Umbria* dello stesso critico in unione al Cavalcaselle, pubblicato nel II volume delle *Gallerie Nazionali,* e agli altri scritti sull'arte di quella regione s'aggiunge opportunamente lo scritto del Bernardini, che è frutto di osservazioni personali meritevole di attenzione anche se non in tutte le attribuzioni da lui messe innanzi si potrà sempre convenire.

Come risultato riassuntivo dei suoi studi fatti nelle peregrinazioni umbre il Bernardini esamina la parabola dell'arte locale attraverso le opere dei primitivi maestri eugubini e di Allegretto Nuzi, di Ottaviano Nelli, di Gentile da Fabriano e degli scolari Antonio di Agostino di ser Giovanni fabrianese e Lello da Velletri, dei Salimbeni da S. Severino, di Domenico Veneziano, di Matteo di Gualdo, di Giovanni Santi, di Timoteo Viti, di Nicolò da Foligno, di Pietro Antonio Mezastri; della scuola perugina son Giovanni Boccati, Bartolomeo Caporali, Benedetto Bonfigli, Pietro Perugino, Bernardino Pinturicchio e vari suoi seguaci, e Giovanni di Pietro detto lo Spagna. Di questi maestri primitivi il Bernardini ricorda lo stile particolare e le opere sparse nelle chiese e nelle collezioni.

Lo scritto è forse un po' spezzato e qualche poco arido nella forma troppo espositiva così che vi son riassunti persino i regolamenti interni delle pinacoteche municipali, che in uno studio d'arte si potevan tralasciare o limitare alle note in fondo alle pagine. Ma l'autore evidentemente s'è curato più del concetto che della forma e ha esposto, come gli veniva consigliato da gli appunti fatti sui luoghi, il maggior numero di osservazioni che gli fu possibile. E n'è risultato uno studio ricco di dati, serrato, pieno di note critiche personali delle quali ogni studioso d'arte che si occuperà in particolar modo dei prodotti della sezione umbra dovrà sempre tener conto.

PREMIATO STABILIMENTO LEGATORIA

TORRIANI & C.

SUCCESSI A NATALE BRUSA

4, Via Bossi - MILANO - Via Bossi, 4

LEGATURE D'OGNI GENERE DI PREMIO E REGALO, ARTISTICHE E COMMERCIALI

LEGATURE PER LIBRERIE, D'USO PRIVATO E SCOLASTICO

Album per Fotografie e Cartoline — Scatole e Cartelle per Uffici e Amministrazioni.

Alberto Grubicy

GALLERIA d'ARTE MODERNA

MILANO

Piazza Castello ✤ ✤ Largo Cairoli, 2

La Galleria

ALBERTO GRUBICY

è anche editrice delle opere degli artisti di cui possiede gli originali e vende quindi le riproduzioni in fotografia, fotoincisione ed acqueforti delle opere di:

G. SEGANTINI e dei figli Gottardo e Mario
di **GAETANO PREVIATI - TRANQUILLO CREMONA**
CARLO FORNARA - A. TOMINETTI
CESARE MAGGI - ADOLFO MAGRINI

IMITAZIONE GOBELINS

Stampe a Colori ad Olio Inalterabili

su Tele Panama - Tessuto Arazzo

Madonna col bambino, del Murillo	70×100	tela panama	L. 10,—
Mater purissima, di D. Morelli	60×100	» »	» 10,—
» » »	60×100	in tess. arazzo	» 20,—
» » »	56×70	tela panama	» 6,—
Madonna degli Olivi - Barabino	40×70	» »	» 5,—
» del Rosario »	50×70	» »	» 5,—
Autoritratto Lebrun	50×70	» »	» 5,—
Giovane donna, del Giuliano	50×70	tela panama	L. 4,—
Giovinetta sorridente, del Vinci	50×70	» »	» 4,—
Ritratto di Carlo Marx	50×70	» »	» 6,—
Madonna della Guardia	50×70	» »	» 5,—
Ritratto di S.S. Pio X - Campi	50×70	» »	» 6,—
Madonna della Seggiola - Raffaello	50×50	» »	» 6,—

Dirigere commissioni e vaglia alla Ditta

MENOTTI BASSANI & C. - Milano, Via Castelfidardo 7-9.

Penna a Serbatoio Americana **IDEAL**

L. E. WATERMAN

la sola adatta a qualunque genere di scrittura e che soddisfa tutte le esigenze di ogni scrittore

Domandare in tutte le principali Cartolerie la penna WATERMAN IDEAL

SPECIALITÀ LAPIS KOH-I-NOOR, LA MIGLIOR MARCA DEL MONDO

L. & C. HARDTMUTH ✤ Via Bossi, 4 ✤ MILANO ✤ Concessionari per la Vendita in Italia.

✤ ✤ ✤ ✤ La presente Rassegna è stampata con Inchiostri della Casa CH. LORILLEUX & C. ✤ ✤ ✤ ✤

G. W. Jones.

Anno VI - N. 10 Milano: Ottobre 1906

RASSEGNA D'ARTE

DIRETTA DA

GUIDO CAGNOLA E FRANCESCO MALAGUZZI-VALERI

Sommario:

LISETTA CIACCIO: Macrino d'Alba - Derivazione artistica *(con ventuno incisioni)*. — DIEGO SANT'AMBROGIO: Lo scultore Giulio da Oggionno della metà del XVI secolo. — ANDREA BALLETTI: Un disegno inedito di Prospero Clementi ed i sepolcri Fossa e Malaguzzi nel Duomo di Reggio nell'Emilia *(con tre incisioni)*. — F. MALAGUZZI VALERI: Corrieri Artistici - Torno. — Un quadro di scuola fiorentina del Rinascimento *(con una incisione)*. — F. MALAGUZZI VALERI: Varietà - Due intagli in legno di scuola lombarda *(con due incisioni)*. — Bibliografia. — Cronaca.

Abbonamento annuo:

per Milano L. 10
nel Regno „ 12
per l'Estero „ 15

Direzione e Redazione
Via Cusani, 5

Amministrazione
Via Castelfidardo, 7
MILANO

EDITORI MENOTTI BASSANI & C. - MILANO
7-9 — Via Castelfidardo — 7-9

Un numero separato L. 1.25.
Un numero arretrato » 1.50.

Conto corrente colla Posta.

CRONACA

Milano. — Dipinto di Lodovico il Moro.

Il signor A. Arzani scrive al *Corriere della Sera:*

On. Sig. Direttore,

A proposito delle ricerche che, come annunciava il *Corriere*, si eseguirebbero nel castello di Loches per rintracciare i resti di Lodovico il Moro, mi permetto ricordare che nello stesso castello potrebbe compiersi opera ben più interessante colla ricerca e colla riproduzione di quanto, tra le rovine, ancora rimane delle pitture murali, di cui lo sventurato protettore di Leonardo e di Bramante ornò le pareti della sua triste prigione.

Toccando il periodo estremo e più oscuro della vita del Moro, questa, della sua attività pittorica, è rimasta una particolarità quasi ignorata; tuttavia è certo che le figurazioni espresse dal principe prigioniero nell'angosciosa sua solitudine, ci farebbero avanzare nella conoscenza di quell'anima misteriosa ben più che non le misure di qualche osso d'autenticità sempre discutibile.

Verso la metà del secolo scorso dette pitture erano in parte ancora riconoscibili, come ne fa fede il sig. Gautier nel suo studio sul *Donjon de Loches,* il quale notò fra l'altro un espressivo ritratto dello stesso Lodovico, ritratto di cui si ha menzione anche nel vol. II dell'*Archivio storico lombardo.*

Una riproduzione completa di tali figurazioni, anche fossero esse frammentarie, dovrebbe formare ornamento del Castello Sforzesco, della cui magnificenza esse rappresentavano senza dubbio un riflesso ed un rimpianto.

Firenze. — Furto d'un altro bassorilievo robbiano.

Ladri rimasti ignoti rubarono il bassorilievo attribuito a Luca della Robbia, collocato sulla facciata della chiesa Signa.

Bologna. — Coppa etrusca rubata.

Al Museo Civico venne rubata una piccola coppa etrusca.

Vennero inviate circolari a tutti i musei del Regno avvertendoli del fatto e dando istruzioni in caso che si tentasse di vendere la coppa etrusca sottratta.

Venezia. —

L'ufficio regionale per la conservazione dei monumenti, ha in questi giorni compiuto il restauro al campanile della chiesa dei Frari a Venezia, il robustamento, la ricostruzione e rabberciatura di volte ed il ripristinamento statico di absidi.

Durante questi lavori, sotto gl'imbianchi delle pareti, vennero fuori dei paramenti dipinti a mattoni, tracce sicure della soppressione d'un ordine di catene di legno. Nella navata centrale fu rinvenuta una delle bifore originarie sostituite nel 1642 dagli attuali finestroni semicircolari.

Modena. — Prezioso cimelio riprodotto.

Fra i tanti cimelii che si custodiscono nella nostra Biblioteca Estense, sta il libro di preghiere di Renata di Francia che venne sposa ad Ercole II d'Este duca di Modena e Ferrara; è un libriccino adorno delle più splendide miniature dell'epoca ed è stimato di un valore grandissimo.

Per iniziativa del Bibliotecario dell'Estense, cav. Carta, verrà quanto prima riprodotto tale cimelio mediante accurate fotografie dello stabilimento Orlandini Pellegrino e figli.

E' una pubblicazione veramente artistica; la prefazione a detto libro sarà scritta dal cav. Carta e dal prof. Giulio Bertoni modenese.

Giacciano Polesine.

Sono compiuti i restauri della chiesa di Giacciano Polesine, fatta costruire verso il 1600 dalla famiglia dei marchesi Bentivoglio d'Aragona. La chiesa aveva assai sofferto nelle mura e nel soffitto.

Il pittore veneziano Odoardo Gheller completò la decorazione del soffitto e della facciata principale.

Imola. — Quadro di Ludovico Caracci restaurato.

Nel patrimonio artistico d'Imola vi è un quadro di Ludovico Caracci rappresentante S. Orsola. La santa è in atteggiamento di preghiera e di estasi fra un gran numero di vergini martirizzate.

Il quadro era molto malandato e, a cura del parroco di San Niccolò, Don Icilio Zanelli, è stato restaurato dal Prof. Orfei.

Padova. — La cancellata della Basilica del Santo.

E' stato approvato il progetto dell'ingegnere Lupati riguardante la cancellata della Basilica del Santo. Il lavoro probabilmente sarà eseguito dalla ditta Galtarossa.

Padova. — Dipinti in pericolo.

Nell'antica scuola di San Rocco a Padova, aderente alla chiesa di S. Lucia, vi sono degli affreschi del Campagnola e del Gualtieri.

Ora quei dipinti per le offese del tempo, e più per l'incuria degli uomini, sono pericolanti. Si invocano provvedimenti.

Rieti. — La scoperta di un affresco nella cattedrale.

Nella cattedrale fu rimordernata l'antica cappella della Madonna del Rosario, sullo scorcio del secolo XVIII, dalla pia unione di S. Ignazio da Lojola; e, intitolata al nuovo santo, ebbe a capo altare una tela dipinta con un fatto del santo medesimo, opera del padre Sebastiano Conca, di riconosciuto valore per correttezza di disegno e vivacità di colorito. Questo quadro, guasto da ritocchi, fu tolto dal suo posto pochi giorni or sono, per esaminare la parete sottostante se conservasse affreschi, tanto più che nelle pareti larerali, dentro riquadri, erano state scoperte pitture murali di buona fattura settecentesca, importante il miracolo d'un benedettino che caccia il demonio da un'ossessa. E sotto la tela del Conca apparve un affresco rappresentante Maria in trono con sulle ginocchia ritto il bambino quasi nudo, coperto il pube da una fascia di velo leggerissimo, rattenuto per un lembo dalla mano sollevata dalla madre.

Una figura di donna bionda riccioluta offre un turibolo d'incenso. Sul fregio dell'architrave del finto altare che incornicia l'affresco, si legge: « *Pone me ut signaculum super cor tuum* ».

L'affresco interessa per la vivacità dell'espressione nelle teste, per l'armonia di sentimento umbro-romano nell'impronta del colorito, per la semplicità della composizione e del disegno, che richiama alla mente l'arte e la scuola del Perugino, e sopratutto per un certo insieme di verismo, alba di verismo cinquecentesco, che giunse all'apogeo con Raffaello.

La tecnica di questo affresco è quasi leziosa e sopportò benissimo il ritocco in miniatura a secco; l'oro nelle aureole e sul turibolo a rilievo è messo con diligenza e modellato a basso rilievo. La finezza degli ornatini nelle orlature delle vesti di Maria e della donna bionda offrente incenso, l'andare delle pieghe calme e solenni, come calme e solenni sono le movenze delle figure, tutto esprime l'opera d'un ottimo artefice vissuto tra la fine del quattrocento e i primi del cinquecento. Il prof. G. Colarieti-Tosti l'attribuisce ad Antoniazzo Romano e, competente com'è, non può ingannarsi.

Rieti. — Per salvare una pittura.

Tutta la cittadinanza, cedendo ad un generoso ed intelligente appello del prof. Angelo Sacchetti-Sassetti, ha largamente concorso ad una sottoscrizione per i provvedimenti più opportuni atti a conservare l'insigne pittura, il *Giudizio universale*, che decora l'antico oratorio di S. Pietro martire compreso nell'ex-convento di San Domenico, affresco che a torto fu attribuito a Jacopo Siciliano.

Granata. — Necessità di restauri all'Alhambra.

L'Alhambra di Granata ha bisogno di restauri urgenti. Secondo i piani della nuova Commissione, l'opera dovrebbe riuscire veramente grandiosa e perfetta.

Disgraziatamente le 45,000 *pesetas* che lo Stato dà annualmente per l'Alhambra sono insufficienti.

Inoltre, in seguito a discordie intestine fra i tre membri del Comitato di direzione, uno di essi, il signor Mariano Contreras, l'architetto dell'edificio, ha dato le sue dimissioni.

Ora è difficile trovare un altro architetto specialista in materia di architettura orientale.

Il signor Contreras era succeduto, ventisei anni or sono, a suo padre, che fu veramente il primo restauratore dell'Alhambra.

La questione è delicatissima dal punto di vista dell'arte, che in questo caso dovrebbe avere il sopravvento sopra altre considerazioni di ordine secondario e che, in fondo, non sono che amministrative.

RASSEGNA D'ARTE

ANNO VI. MILANO - Ottobre 1906. N. 10.

MACRINO D'ALBA

Derivazione artistica.

Fra i minori pittori del Rinascimento, nati su suolo piemontese, alla cui attività artistica la critica moderna è rimasta in generale abbastanza estranea, Macrino d'Alba è uno dei fortunati, essendo stato oggetto di un ottimo e minuto studio di Ugo Fleres (1). Tuttavia la questione della sua educazione può dirsi un problema ancora del tutto non risolto.

Il Morelli (2) lo disse scolaro, più o meno diretto, del Foppa: e questo giudizio, ispirato, io credo, sopratutto ad un preconcetto geografico, è stato generalmente accolto e ripetuto, senza che alcuno si curasse di dimostrarne la esattezza, il che realmente non sarebbe stato facile, giacchè troppo profonde appaiono le divergenze fra l'arte di Macrino e quella lombarda preleonardesca.

L'Jacobsen (3), modificando alquanto l'opinione del grande critico lombardo, riconosceva in Macrino piuttosto l'influenza padovana ferrarese che non la milanese; ma anche questo giudizio, indice di poco soddisfacimento per la sentenza morelliana, non si presenta più accettabile, non sembrando avere fondamento se non nella magrezza delle figure macriniane, comune pure all'arte ferrarese.

Il Fleres (4) infine, analizzando minutamente l'arte di Macrino, faceva un passo più innanzi, ravvisando in quella, oltre ad un sustrato di prima educazione lombarda (5) ed a una certa influenza veneta (6), la derivazione di alcune figure dal Ghirlandaio (7).

L'osservazione era giusta ed aveva anche una conferma nel fatto che il quadro di Macrino esistente in Roma nella Galleria Capitolina, innanzi che fosse dall'Ullmann riconosciuto opera del pittore d'Alba, era stato dal prof. Venturi (8), col consenso generale, giudicato opera di un qualche debole seguace del Ghirlandaio. Senonchè troppo rara è nell'arte di Macrino l'influenza di Domenico Ghirlandaio, che si può dire limitata alla figura di *S. Martino* del quadro capitolino ricordato, ed a quella di *S. Domenico* nella pala esistente nel palazzo municipale d'Alba (9), perchè essa possa bastare a spiegare l'indole pittorica del nostro artista. I pochi caratteri ghirlandaieschi che si riscontrano nell'arte di Macrino, provano soltanto un lato del suo ecletismo, comune del resto a parecchi pittori del suo tempo.

Tavola centrale di un polittico - Vincenzo Foppa
R. Galleria di Brera *Fot. Anderson.*

Tuttavia il Fleres era sulla buona via pensando per la prima volta a porre Macrino in rapporto, anzichè con l'arte delle regioni circonvicine alla sua patria, e dove egli esplicò la sua maggiore attività, con un artista dell'Italia centrale. Chè veramente, considerando le sue relazioni certamente non troppo evidenti con la pittura dell'Alta Italia e, d'altra parte, il poco suo valore personale, che non ci invita davvero a supporlo un originale autodidatta, siamo già soltanto per ciò indotti a sospettarlo un prodotto di tutt'altra corrente artistica che non quella dei suoi compaesani. Ed un esame coscienzioso e senza preconcetti dell'opera sua, confrontata con tutta la produzione pittorica italiana del suo tempo, ci rassicura in quell'ipotesi, permettendoci di riscontrare precisamente da quale scuola egli prendesse tutte le sue forme artistiche.

Ma, prima di indagare quale possa essere stata l'educazione del nostro pittore, non sarà forse superfluo premettere alcune osservazioni per accertare la sua paternità per un quadro che, essendo il solo fra quelli che gli sono attribuiti eseguito con ogni probabilità in tutt'altra regione d'Italia che il Piemonte e la Lombardia, e meritando di essere considerato la prima opera, in ordine di tempo, dell'artista, non può non presentare un interesse eccezionale per lo studio dell'arte di Macrino. È questo il quadro della Galleria capitolina (ivi ancora attribuito alla scuola del Botticelli!). Esso fu dato con

(1) *Macrino d'Alba*, nelle « Gallerie nazionali italiane », Vol. III, Roma, 1897, pagina 69.
(2) *Le opere dei maestri italiani nelle gallerie di Monaco, Dresda e Berlino* — Ediz. ital. — Bologna, 1886 — pag. 423 e 450.
(3) *La regia Pinacoteca di Torino* in « Archivio storico dell'arte », 1897, pag. 116.
(4) Op. cit.
(5) Pagina 93.
(6) Pagina 94-96.
(7) Pagina 93.

(8) *La Galleria del Campidoglio* — Roma, 1890, pag. 34.
(9) Riprod. dal Fleres nell'op. cit., pag. 75, tav. VII.

cordemente a Macrino dall'Ullmann e dal Fleres; senonchè questi, riconoscendo evidentissime le affinità fra il quadro in questione e le opere firmate dall'artista, non si ferma a dimostrarle. Ma, poichè è innegabile che il dipinto presenta a prima vista qualche carattere diverso dallo stile abituale di Macrino, potrebbe sussistere in alcuno il dubbio che l'Ullmann ed il Fleres avessero lavorato di fantasia, ravvisando in esso la mano del pittore d'Alba.

Ora nel quadro capitolino si staccano alquanto dalle solite abitudini di Macrino le teste delle tre figure adulte ed un pochino il modo di pennelleggiare le ombre, e l'intonazione generale del colorito, più vivace e chiaro del solito. Ma, tolto ciò, tutte le forme vi sono identiche a quelle che vediamo nelle opere firmate dall'artista. Innanzi tutto il bambino offre la medesima conformazione di testa e modellatura del corpicciuolo ignudo di tutti i putti dei primi quadri di Macrino, e si presenta nella identica posizione di quello della Pinacoteca di Torino. Del tutto macriniane sono pure le mani della Vergine, dal pollice minuscolo, ingrossato alla radice: basti confrontarle con quelle della tavola centrale del trittico di Francoforte, nella quale vediamo inoltre, come nel nostro quadro, il telo teso dietro la Vergine fatto di stoffa similmente ornata di disegni romboidali con stelle, e bordato tutt'attorno di una fascia con un fregio a nodi; e la base del trono con un gradino semicircolare, ornato delle stesse sagome di cornici e di un disegno a base di palmette, in oro su fondo scuro.

Macrino d'Alba - *Galleria del Campidoglio, Roma.* *Fot. Alinari.*

Francesco Melanzio da Montefalco - *Pinacoteca Comunale, Montefalco.* *Fot. Alinari.*

Così pure nelle vesti sono del tutto simili nei due quadri il leggero ricamo, pure in oro, che orna l'orlo del manto, ed il disporsi del manto stesso sulle ginocchia, ricadendo a terra con le stesse pieghe.

Con la tavola di Roma offre spiccate affinità anche il trittico della Certosa di Pavia; nella tavola centrale del quale il drappo che pende dal baldacchino dietro le spalle della Madonna è della stessa stoffa *moirée*, color violetto antico, del manto del *San Nicolò* capitolino; mentre il baldacchino, uguale a quello del santuario di Crea, è ornato tutt'attorno dei festoni ricamati d'oro, pendenti, che vediamo nel quadro romano. Inoltre nel fondo, come fu già osservato dal Fleres, abbiamo le medesime rovine classiche (fra cui un rudero con due archi che potrebbero appartenere alla così detta basilica di Costantino); e simile paesaggio collinoso con alberelli dal fusto sottilissimo e chioma scarsa. Ancora: il santo vescovo del pannello di sinistra ha il manto ornato d'un fascione ricamato in oro dello stesso motivo che quello del manto del *San Nicolò*.

Così pure nella pala di Torino domina negli ornati, in oro su fondo azzurro, il motivo della palmetta, usato con lo stesso sentimento che nel quadro di Roma; mentre anche nel ricamo del manto del vescovo ricompare il medesimo disegno del *S. Nicola*.

In generale poi nella pala capitolina abbiamo le figure vestite perfettamente nella maniera abituale di Macrino; nè in sostanza, benchè alquanto più accentuato, è diverso il colorire delle carni ad ombre verdastre con luci rosate,

nè quello delle vesti a tinte vivaci, ben intonate con chiari che spesso mutano di tono dalla tinta delle ombre.

Raffaello Capponi - *Pala d'altare - (particolare) - R. Galleria degli Uffici. Fot. Alinari.*

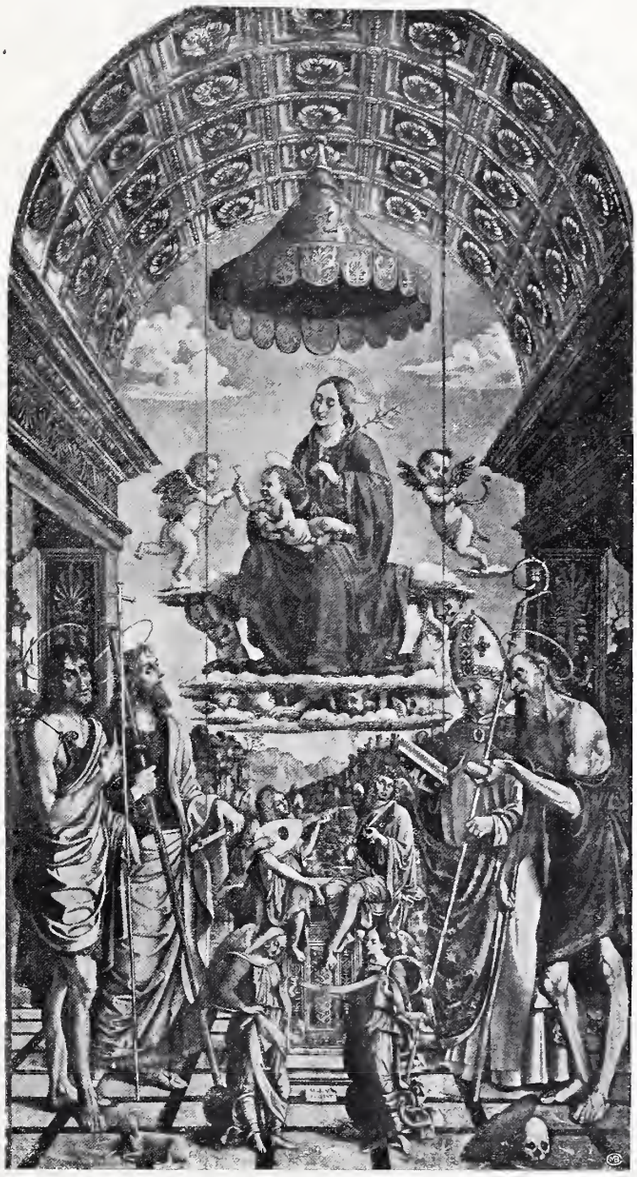
Le lievi differenze trovano una spiegazione più che soddisfacente nell'ipotesi, emessa già dal Fleres, che il

Pinturicchio - *Sacra Famiglia - (particolare) - Gall. Accad. di Belle Arti - Siena. Fot. Alinari.*

quadro sia anteriore a tutti gli altri noti di Macrino: ipotesi giustificata dalla semplicità che nel dipinto hanno tutte le forme che si trovano più svolte e complicate negli altri quadri datati.

***

Accertata così la pertinenza a Macrino della pala capitolina, questa ci aiuta grandemente a rintracciare la educazione artistica del pittore, che del resto apparirebbe evidente anche dall'esame delle altre sue opere; e cioè la sua derivazione diretta dalla scuola umbra dell'ultimo ven-



Macrino d'Alba - *R. Pinacoteca - Torino. Fot. Anderson.*

tennio del sec. XV, i cui elementi sono così frequenti e costanti nell'arte del pittore piemontese, da non poterli credere, come i ghirlandaieschi, dovuti ad imitazione casuale e parziale, ma da costituire lo spirito stesso del suo stile.

So che questo mio enunciato sorprenderà non poco chiunque si è fin qui occupato dell'arte di Macrino d'Alba; onde mi è necessario esser pedante per cercare di dimostrarne la non assurdità; ne chiedo scusa.

Nel quadro capitolino il bordo del telo teso dietro le spalle della Vergine è ornato a nodi, secondo un motivo

decorativo esclusivamente umbro, comunissimo in tutti gli artisti dell' età d' oro della pittura umbra: Perugino, Pinturicchio, autore del Cenacolo di Foligno a Firenze,

Gloria di San Bernardino da Siena, particolare - Santa Maria in Aracœli Cappella Boccardini, Roma. Fot. Anderson.

Antonio da Viterbo, Luca Signorelli, Raffaello, ecc. Anche la forma del baldacchino quadrato, ornato tutt'attorno di brevi festoni arrotondati (non appuntiti come quelli del Foppa) e ricamati, con un telo teso diritto a formare spalliera del trono, è tutta umbra (1). Se ne hanno numerosissimi esempi: fra gli altri ricorderò i due quadri perugineschi collocati a sinistra ed a destra dell'altar maggiore

La Madonna in gloria con Santi - Perugino - *R. Pinacoteca - Bologna.*

(1) Il Morelli (Op. cit., pag. 423) riteneva prototipo dei baldacchini di Macrino quello della *Madonna* del Foppa a Brera; ma credo sufficiente porre a riscontro la riproduzione della tavola centrale del polittico di Brera, con le opere di Macrino, per avere la certezza che le affinità fra il modello lombardo ed i baldacchini macriniani, sono nulle in confronto alla stretta parentela che esiste fra questi e quelli umbri.

in S. Maria Maggiore di Spello, nei quali si trovano pure le file di grosse perle di vetro e coralli, pendenti ai lati del baldacchino. Questo motivo, proprio del primo rina-

Scuola Umbra - *L'Assunzione della Vergine - Chiesa S. Chiara - Borgo S. Spirito.*

scimento padovano, gli artisti umbri dovettero apprenderlo forse dal Crivelli, e tanto se ne invaghirono da farne

Annunciazione (particolare) - Pinturicchio - *Appartamento Borgia - Roma. Fot. Anderson.*

anch'essi, in sulla fine del sec. XV, larghissimo uso; si vedano, oltre gli esempi qui riprodotti, la *Madonna* di Antonio da Viterbo in S. Giovanni Gerosolimitano a Cor-

neto (1) e le *Arti liberali* di bottega del Pinturicchio, nell'appartamento Borgia in Vaticano (2).

Il baldacchino della tavola capitolina lo troviamo poi, non simile, ma identico, in un quadro pure umbro: la

Funerali di San Bernardino da Siena - Pinturicchio. *Cappella Boccardini in Santa Maria.* *Fot. Alinari.*

Madonna fra santi di Francesco Melanzio da Montefalco, seguace del Pinturicchio, della Pinacoteca municipale di Montefalco (Foligno); nel quale anche tutti gli altri accessori e la composizione sono perfettamente corrispondenti a quelli del nostro quadro di Macrino: il sedile prolungato sul quale è assisa la Vergine, la base del trono con gradino semicircolare, il marmo variegato del pavimento e del piano del gradino, il motivo dei due santi in primo piano ai lati della Madonna, perfino il disporsi delle pieghe del manto sulle ginocchia di questa.

Un'altro quadro di un fiorentino, ma educato alla scuola umbra (3), Raffaello Capponi, già nella Galleria

Assunzione della Vergine - Particolare - Matteo di Balduccio (?). *Chiesa di San Spirito a Siena.* *Fot. Alinari.*

dell'arcispedale di S. Maria Nuova a Firenze, ora agli Uffizi (n. 22), riproduce pure i medesimi motivi: baldacchino con festoni arrotondati e ricamati in oro, e con fila di grani di vetro e coralli, telo teso di stoffa di color rosso vivo con disegni in rosso più scuro, bordato tutt'attorno di una fascia di colore cupo con disegni a nodi in oro; sedile a banco su cui è assisa la Vergine, ecc.

Ancora: nella pala di Macrino a Roma la tunica rossa della Vergine, quasi liscia alla scollatura, ornata di un leggero ricamo in oro, formando molte pieghe in cintura ove è stretta da un nastro, è tutta conforme al tipo umbro: la si confronti ad esempio con quella della Vergine nella *Sacra Famiglia* del Pinturicchio all'Accademia di Belle Arti in Siena.

La pala della Pinacoteca di Torino offre altresì i più interessanti tratti di riconoscimento della natura umbro-perugina dell'arte di Macrino. Sono infatti del tutto umbri, e non toscani, i due piccoli angioli adulti che stanno ritti dinanzi all'ara, tenendo un nastro svolazzante; basterà per convincersene ravvicinarli a quelli del Pinturicchio ad Aracœli, osservando negli uni e negli altri la uguale attitudine, e la struttura del capo a naso appuntito ed ampia fronte, la pettinatura a capelli lunghi spartiti, il tipo ed i particolari delle vesti, specialmente nelle maniche e nel convenzionale piegheggiare della gonna.

La Vergine in gloria - Particolare. Pinturicchio - *Palazzo del Podestà in San Gimignano.* *Fot. Alinari.*

Quanto al curioso trono stranamente costruito di nuvole ed angioletti, campato in aria, che tanto sorprendeva il Fleres, non ci appare più tanto originale, se noi lo confrontiamo con i prodotti dell'arte umbra, nella quale sono sempre comunissimi i troni perfettamente sospesi, fatti di nuvole e cherubini, mentre talora poi vi riscontriamo anche esempio di puttini raffigurati proprio in certe determinate funzioni che vediamo nel trono di Macrino. Così nella pala del Perugino a Bologna si hanno i due angioletti che ai lati della Vergine reggono con gran fatica i pezzi di nuvole che costituiscono il sedile del trono, mentre nel quadro d'altare della chiesa di Santa Chiara a Borgo San Sepolcro vediamo quello che, situato sotto i piedi della Madonna, sorregge il suo peso facendo forza con la cervice e le due braccine alzate.

E così pure di motivo umbro è il grande arco a cassettoni, che vediamo poco diverso, ritratto nella stessa prospettiva, nell'*Annunciazione* dell'Appartamento Borgia; mentre i diversi particolari architettonici di esso ricorrono anche, e meglio, nel porticato che sta a sinistra nell'affresco dei funerali di S. Bernardino del Pinturicchio nella cappella Bufalini in Aracœli, nei cui archi sono i cassettoni con rosoni, mentre fregi in oro e azzurro, simili ai nostri, sono negli architravi e lungo i pilastri. Il quale porticato poi, a parte gli ornamenti, ritroviamo identico nelle linee architettoniche nell'*Adorazione del bambino* di Macrino in S. Giovanni d'Alba.

(1) Riprod. dallo Steimnann: *Antonio da Viterbo*, München, 1901, pag. 53.

(2) Riprod. da Ehrle e Stevenson: *Gli affreschi del Pinturicchio nell'appartamento Borgia*, Roma, 1897, tav. non numerate.

(3) G. B. Vittadini — *Novità artistiche del Museo Poldi-Pezzoli in Milano*, in « Archivio storico dell'arte », 1895, pag. 204.

Ed ancora ha riscontro con le abitudini umbre il pavimento di marmo quadrettato che si trova spessissimo nel Pinturicchio, Perugino, Luca Signorelli, Antoniazzo Romano, ecc.; e così pure il motivo dei due putti ignudi, posati con un solo piedino su una nuvola sospesa, che volano verso la Vergine, l'uno offrendo un fiore al bambino, suonando l'altro una buccina: si confrontino ad esempio con quelli offerenti alla Vergine due vasi di fiori nel quadro di Matteo di Balduccio (?), di fisonomia tutta umbra, nella chiesa di S. Spirito in Siena.

Ed anche prescindendo da ogni caso particolare, tutte le forme più caratteristiche e costanti in Macrino appariscono derivate dallo stile umbro. Così è pel tipo dei suoi putti, sempre ignudi (mentre nell'arte lombarda preleonardesca sono sempre vestiti di camiciuola), col cranio molto sviluppato, un po' compresso alle tempia, dall'ampia fronte

Macrino d'Alba - *Polittico - Chiesa della Certosa di Pavia.* *Fot. Ferrario.*

scoperta che si prolunga in alto lateralmente, quasi come un principio di calvizie, mentre nel mezzo scende una punta di capelli, che vediamo in quasi tutte le teste infantili di pittori umbri: per dare un esempio riproduco quello della *Madonna* attribuita al Pinturicchio in S. Maria Maggiore di Spello.

E perfettamente umbri sono i paesaggi dolcemente collinosi, con strane montagne che sembrano artificiali, fatte di pezzi di rocce sfaldate, collocati gli uni sopra gli altri, alcuni in senso verticale, altri in senso orizzontale, in modo da lasciar spesso luogo ad interstizi trasparenti, e con alberelli dal fusto sottile, ramificato, con leggeri ciuffi di fronde: si confronti sopratutto il paesaggio del quadro capitolino con quello della pala del Pinturicchio nel palazzo del Podestà in San Gimignano.

Ed umbro è il motivo del panneggio a larghe e molli pieghe, specialmente nelle prime opere, così diverso da quello metallico dei lombardi derivati dalla scuola padovana; umbri i fini rabeschi in oro che ornano costantemente gli orli delle stoffe, fra i quali spesso (come Fiorenzo di Lorenzo nelle figure dei SS. Pietro e Paolo della nicchia della Pinacoteca di Perugia) Macrino scrive la propria firma: *S. Girolamo* della pala di Torino e *S. Paolo* del N. 33 della stessa Pinacoteca; umbre sono le foggie delle vesti, sì quelle degli apostoli con la gonna corta in modo da lasciare del tutto scoperti i piedi, che l'abbigliamento della Vergine con il manto azzurro o verdastro, posato semplicemente sulle spalle o sul capo, senza gli ornamenti di veli e gioielli, frequenti nell'arte fiorentina. L'acconciatura poi del capo di alcune figure femminili, con una sciarpa di velo che lega i capelli sulla nuca, formando lateralmente due nocche visibili anche di prospetto (*Madonna* nell'*Adorazione* in S. Giovanni d'Alba, *S. Caterina* del quadro di Neviglie, *S. Rosa* del N. 34 della Pinacoteca di Torino), è talmente di tipo umbro (1), che basterebbe da sola a far pensare a qualche rapporto fra Macrino e l'arte perugina.

La medesima derivazione artistica attestano anche i tre angioletti musicanti, collocati simmetricamente in mezzo, in alto nell'*Adorazione* di Alba (2); il colorito delle carni, sensibile sopratutto nelle primissime opere, con luci rosate su tenui ombre verdastre, ben diverso dal grigio dei lombardi; e l'uso abbondante di ornati architettonici in oro su fondo azzurro cupo, e di rovine romane negli sfondi di paesaggio.

Macrino d'Alba - *Santuario di Crea.*
Fot. dell'Avv. Francesco Negri.

(1) Si vedano fra i molti esempi la *Sibilla delfica* del Pinturicchio a S. Maria del Popolo in Roma (riprod. in Ricci — *Pintoricchio* — Paris, 1903 — pag. 236) e la *Madonna* della *Natività* del Perugino a Villa Albani pure a Roma (riprod. in A. Venturi — *Tesori d'arte inediti in Roma*, Roma, 1896 — Tav. 35).

(2) Simili esempi umbri si hanno nella *Natività* dell'appartamento Borgia (riprod. dal Ricci, Op. cit. pag. 93), in quella di bottega del Signorelli nel duomo di Cortona (riprod. dal Mancini — *Vita di Luca Signorelli* — Firenze, 1903, pag. 224), nella tavola centrale del trittico eseguito dal Perugino per la Certosa di Pavia, ora alla National Gallery (riprod. dal Williamson, *Pietro Vannucci called Perugino*, London, 1900, pag. 68-69) e nel quadro dello Spagna alla Pinacoteca Vaticana, ecc.

Soltanto in questi diversi esempi si hanno i tre angioli giovinetti e vestiti, mentre nel quadro di Macrino sono bambini ignudi.

Ed infine negli stessi tipi delle teste di Macrino, quantunque a queste sopratutto egli abbia dato l'impronta dell'indole sua personale, è facilmente riconoscibile l'in-

Macrino d'Alba - *Tavola Centrale di un trittico.*
Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt. Fot. Brukmann.

fluenza umbra. Le *Madonne* con i capelli spartiti, lisci, un po' gonfi sulle orecchie, con grandi occhiaie, naso un po' appuntito all'ingiù, piccola bocca, mento alquanto aguzzo, sono del tutto conformi al tipo perugino-pinturicchiesco, il quale per altro ha perduto fra le mani del rude pittore nordico tutta la sua dolcezza e grazia. Anche nei tipi virili quella piccolezza dei lineamenti rispetto alla larghezza della testa, specialmente nelle figure dei vescovi; e le ciocchette di corti capelli che scendono nel mezzo della fronte a guisa di scarsa ed irregolare frangia, quali vediamo nel *S. Martino* della pala capitolina, nei *SS. Giovanni B.* e *Giacomo* della pala torinese e nel *S. Giovanni* del quadro di Crea, ecc., hanno il più stretto riscontro nelle abitudini più frequenti dell'arte umbra.

Ed ancora, seguitando ad analizzare l'opera di Macrino, può dirsi che non vi si trova quasi forma alcuna che, se pure si riscontra nell'arte di altre regioni d'Italia, non sia anche propria di quella umbra. Così il baldacchino rotondo della pala di Torino ricorre in dipinti lombardi (1) e veneti (2), ma anche negli umbri *(Incoronazione di Pio III* del Pinturicchio a Siena; *Madonna del baldacchino* di Raffaello a Galleria Pitti). Anche i putti nudi musicanti, che il Fleres supponeva derivati dall'arte veneta, non sono senza riscontro nella pittura umbra: basti vedere quelli della *Musica* dell'appartamento Borgia (3), nella quale, come pure nella *Rettorica* (4), troviamo anche il drappo tenuto sospeso dietro il trono da due angioletti librati nell'aria, con motivo del tutto simile a quello che vediamo nella *Madonna* della Certosa di Pavia, in quella di Tortona (5) e, meglio svolto ancora, nel quadro del municipio di Alba, e che Macrino potrebbe avere appreso, senza uscire dal suo paese, dal dipinto di Barnaba da Modena, esistente tutt'ora in Alba, nella chiesa di S. Giovanni. Così pure i sandali comunissimi alle figure di Macrino, senza essere davvero una specialità della scuola umbra, si riscontrano quasi identici nel Pinturicchio, il quale presenta talvolta proprio il motivo dei numerosi

Pinturicchio - *Santa Maria Maggiore - Spello.* *Fot. Alinari.*

(1) Pala del Borgognone nella Galleria Ambrosiana.
(2) Pala di Giovanni Bellini N. 38 dell'Accademia di Venezia.
(3) Riprod. da Ehrle e Stevenson. Op. cit.
(4) Riprod. da A. Venturi. Op. cit., tav. 34.
(5) Quest'opera, recentemente aggiuntasi al novero dei dipinti macriniani, è stata illustrata da Diego Sant'Ambrogio nella « *Rivista di storia, arte ed archeologia della prov. di Alessandria* », 1904, pag. 212-215; nel « *Bollettino di storia tortonese* », 1904, fasc. V, pag. 3-15, tav. I, ed in « *Storia ed arte nel Tortonese* », Tortona, 1905, pag. 97-109, tav. V.
Si veda anche C. von Fabriczy, nel « *Repertorium für Kunstwissenschaft* », 1905, pag. 185.

legacci formanti rete nel calcagno (1), che nel pittore piemontese è quasi costante.

Ora se vogliamo vedere, concretando le nostre impressioni, di determinare quale potè essere il maestro umbro dal quale Macrino apprese l'arte, un nome ci viene spontaneo: quello del Pinturicchio, le cui opere, insieme con quelle dei suoi diretti seguaci, offrono, come abbiamo veduto, più frequenti e strette affinità con l'arte del pittore d'Alba, che non quelle degli altri caposcuola umbri; mentre, esaminando ancora la produzione di Macrino, vi riscontriamo altre forme, sin qui non rilevate, che sono del tutto ed esclusivamente pinturicchiesche. Si osservi, per esempio, il manto che copre il capo della *Madonna* di Francoforte, il quale presenta la strana particolarità di non formare la minima piega sulla fronte, adattandosi alla convessità del capo, come se appositamente modellato: tale concezione del manto copricapo è frequentissima nel Pinturicchio, nelle cui *Madonne* esso forma pure, nel ricadere ai lati del viso, le stesse pieghe che osserviamo in Macrino: si vedano in proposito la *Madonna* su un altare a sinistra in S. Maria Maggiore di Spello e quella della cattedrale di S. Severino Marche.

Anche la decorazione del cielo del baldacchino nelle tavole di Pavia e Crea, con un giro circolare interno di festoni pendenti, ha riscontro con l'arte del Pinturicchio (*Aritmetica* dell'appartamento Borgia (2) e affresco 8° della biblioteca del Duomo di Siena (3)). Ancora: il tipo del *S. Giovanni Battista* della pala di Torino, dalla struttura del viso ossuta, magrissima, bocca larga, naso sottilissimo, affilato e adunco è certamente molto affine al tipo pinturicchiesco della testa d'uomo sbarbato, in berretto, che sta dietro i due monaci nell'affresco situato sotto la finestra nella cappella Bufalini in Aracœli a Roma (4).

Con ciò non voglio davvero affermare che Macrino subisse l'influenza del solo Pinturicchio, chè, fra le altre,

La Madonna con Angioli e donatore - Pinturicchio.
S. Severino Marche-Cattedrale. *Fot. Alinari.*

è evidentissima in lui anche quella di Luca Signorelli. Così ad esempio la figura del *S. Girolamo* della Pinacoteca di Torino ricorda, specialmente nella movenza delle gambe secche ed arcuate, il vecchio a destra nel quadro di *Pane*

(1) *Bambino Gesù* della *Madonna* Visconti-Venosta (Ricci — Op. cit. pag. 151), *S. Giovannino* della pala in S. Andrea a Spello (Op. cit. pag. 228) e negli angioli dell'*Assunta* del Museo di Napoli (Op. cit. — pag. 229).
(2) Ehrle e Stevenson — Op. cit., tav. XXXVII.
(3) Ricci — Op. cit., pag. 207.
(4) Ricci — Op. cit., pag. 44.

Macrino d'Alba - *Chiesa di San Giovanni.* *Fot. Brogi.*

di Berlino (1), ed anche un poco il *S. Onofrio* della pala del Duomo di Perugia (2); mentre la testa del *S. Girolamo* del quadro di Neviglie e dell'altro in S. Giovanni di Alba presenta una certa parentela con le teste di vecchioni di Luca, quali il *S. Giuseppe* della *Sacra famiglia* della Galleria Rospigliosi in Roma (3) ed il *S. Antonio Abate* del gonfalone di Borgo S. Sepolcro (4).

Inoltre nello stesso quadro di S. Giovanni in Alba il bambino giace ignudo su un piccolo telo rettangolare disteso sul terreno, con un fascio di paglia sotto il capo, precisamente come nelle *Natività* di Luca (5).

E così pure il tipo di acconciatura, eccezionale in Macrino, della *Vergine* di Neviglie, con un leggero velo bianco posato sui capelli e che scende ai lati sulle spalle passando a collana sul petto, è assai comune in Luca Signorelli.

Nè tale commistione di varie forme umbre nell'arte di Macrino ci può sorprendere, se noi pensiamo che egli, come già ammise il Fleres, osservando l'abbondanza di edifici classici romani ritratti dal vero nelle sue opere, dovette certamente essere in Roma, dove nell'ultimo quarto del sec. XV operarono i tre maggiori rappresentanti dell'arte umbra di quel tempo: Luca Signorelli, il Perugino, il Pinturicchio.

D'altra parte Roma nella pittura del Quattrocento è completamente alla dipendenza dell'arte umbra, e prettamente umbri sono i pittori suoi e dei dintorni: Antoniazzo Romano, Lorenzo e Antonio da Viterbo, il D'Avanzarano, ecc.

(4) M. Cruttwell — *Luca Signorelli*, London, 1899, pag. 42.
(5) Op. cit., pag. 38.
(6) Op. cit., pag. 46.
(7) Mancini — Op. cit., pag. 200.
(8) Op. cit, pagg. 224 e 225.

È quindi del tutto naturale che Macrino d' Alba il quale, non sappiamo per quali ragioni, dovette iniziarsi all'arte in Roma, si uniformasse completamente allo stile dei maestri umbri che allora tenevano il campo nell'arte.

Anzi il ritrovare nell'opera sua l'influenza di tutti e tre i pittori umbri che fra il 1481 e il 1483 lavorarono nella Cappella sistina, ci induce a credere che in questo tempo appunto egli fosse a Roma. E in ciò ci confermerebbe anche il fatto che in alcune sue opere è, come abbiamo veduto, innegabile l'influenza del Ghirlandaio, che lavorò pure in quegli anni nella Cappella Sistina. Difficilmente in tempo più tardo il giovinetto di Alba avrebbe potuto trovarsi a contatto con tutti questi diversi pittori sì da subirne insieme le varie influenze.

Ciò farebbe pure ritenere non troppo posteriore al periodo dei lavori della Cappella Sistina il quadro capitolino, che più di tutte le altre opere di Macrino offre intatti i caratteri umbri insieme con i ghirlandaieschi; e che tanto diverso ci appare dagli altri dipinti posteriori e datati, sopratutto per la tecnica nella quale è pure sensibilissima l'influenza di maestri affrescanti.

E così non collocherei troppo vicina alla prima opera datata (1496) la tavola centrale del trittico di Francoforte (1), la quale, oltre alle altre forme, già notate, affini alla tavola del Campidoglio, lascia riconoscere, anche traverso la fotografia, la stessa tecnica a trattini, senza fusione delle tinte chiare e scure, che è già del tutto scomparsa nel quadro di Pavia (2), nel quale comincia a determinarsi il tipo per-

Macrino d'Alba- *Chiesa parrocchiale - Neviglie.* *Fot. Brogi.*

sonale abituale della *Vergine* di Macrino, incerto ancora e non chiaramente riconoscibili nei due quadri giovanili ora ricordati.

E con questo affermarsi dell'indole soggettiva cominciano soltanto tardi a penetrare nello stile di Macrino alcune forme dell'arte settentrionale (come gli angioli di tipo veneto musicanti nella pala di Torino e quelli tipo Foppa-Borgognone che incoronano la *Madonna* nel quadro del municipio di Alba), delle quali si cercherebbe invano la traccia nelle prime opere.

Evidentemente dunque la prima educazione di Macrino d'Alba fu tutta romano-umbra; e soltanto più tardi, ritor-

Pala della Trinità - Luca Signorelli.
R. Gall. d'Arte antica e moderna - Firenze. *Fot. Anderson.*

nato egli nella sua patria e trovatosi costantemente a contatto con l'arte dell'Alta Italia, ne acquistò quella specie di vernice di settentrionalità, che non permise fin qui di riconoscere la sua vera derivazione artistica.

LISETTA CIACCIO.

Roma, giugno 1906.

(1) Non associerei in questo giudizio le due parti laterali del trittico, che a me sembrano di fattura tanto diversa da lasciar dubitare che siano opera diretta di Macrino.

(2) Con questa mia opinione concorderebbe approssimativamente la datazione (1490-1495) che il Morelli (Op. cit., pag. 424) dava al quadro di Francoforte, considerandolo dei primi tempi di Macrino, laddove il Fleres lo riporta ad un periodo assai più tardo, dopo il quadro di Crea (1503). Op. cit., pag. 92.

Lo scultore Giulio da Oggionno
della metà del XVI secolo

Parecchio s'è scovato in questi ultimi tempi e molto si sa ora intorno all'arte scultoria milanese della prima metà del XVI secolo, compendiata precipuamente nella scuola del Fusina e di Agostino Busti, detto *il Bambaja*.

Fra i seguaci e continuatori di quell'egregio artista, venuto a morte nel 1548, si misero in luce recentemente Giovan Giacomo Della Porta, di cui un sarcofago di sua mano del 1544 per lo spagnuolo Lupo Soria, già esistente in Santa Maria della Pace fu rinvenuto pressochè intatto nel giardino già degli Uboldi di Cernusco sul Naviglio, e in ispecial modo quell'Ambrogio Volpi, scultore emerito che, dopo aver foggiato a Casale nel 1563 il complesso monumento in onore di Sant'Evasio già iniziato dal Busti stesso, in unione a Cristoforo Lombardi fino dal 1548, si distinse alla Certosa di Pavia nei lavori del Tabernacolo dell'altar maggiore e del presbiterio tutto quanto negli anni dal 1567 al 1580 (1).

Di un altro valente artefice e scultore, poco inferiore di vaglia e rimasto fin qui pressochè ignorato conviene tener conto per la storia dell'arte milanese verso la metà del XVI secolo, della qual epoca non ricordano per lo più gli scrittori che il Marco d' Agrate colla sua statua di San Bartolomeo scorticato e il monumento, solo di

(1) Veggansi pel primo di detti artisti il IV fascicolo dell'*Archivio Storico Lombardo* del 1897, e pel secondo il *Politecnico* del 1898, pag. 620 e 687.

recente assegnatogli, di Giovanni Dal Conte del 1568 nella Cappella di Sant'Ippolito in San Lorenzo di Milano (1), ed è questo poco noto e pur ragguardevole scultore *Giulio da Oggiono,* detto altresì Giulio da Milano.

Di tale artista ci rimane anzi un intero mausoleo perfettamente conservato e col suo nome di *Julius mediol. f.* nella chiesa di Santa Maria delle Grazie del borgo di Soncino (2), destinato a tramandare ai posteri la ricordanza di illustre personaggio che ebbe gran parte nelle vicende che sconvolsero il ducato milanese nella prima metà del XVI secolo e cioè di Massimiliano Stampa, conte di Rivolta, barone di Moncastello e marchese di Soncino, venuto a morte l'anno 1552.

Sorge questo grandioso sarcofago addossato alla parete nella chiesa anzidetta, e sporgendo di poco dal muro, appar diviso in tre zone orizzontali, costituite da un poderoso zoccolo racchiudente nella parte di mezzo lo stemma ovale con nastri svolazzanti dei marchesi Stampa ed ai lati due lesene con emblemi militari; e dalla grande lapide superiormente coll' iscrizione latina in ricordanza del defunto, sulle cui lesene laterali scorgonsi effigiati i soliti putti dell' arte lombarda funeraria colle faci rovesciate verso terra.

Su questi due piani marmorei di sobria decorazione, ma non privi di garbo ed eleganza, si eleva poi, sorretta da leoni accosciati agli angoli e nel mezzo, una poderosa e ricca urna marmorea, decorata nella parte in basso da simmetriche scanalature e più sopra da rigonfi festoni di fiori sorretti nel mezzo da un'aquila volante, come usò il Busti per l' arca Birago, e nei lati da teste barbute di carattere alquanto arcaico e in ogni modo di stile classico romano.

Accurate modanature eseguite con perizia adornano il coperchio dell' urna su cui si erge alla sommità una statua della Fama, colla tuba nella destra mano e una palma nella sinistra, ritta in piedi quasi fosse per annunziare ai venturi i fasti del defunto, come fa ad un dipresso l'altra statua analoga e con due tube fra mani della tomba Dal Conte.

Secondo quanto attesta l'epigrafe (3), è la moglie del tumulato, Anna Moroni, figlia del celeberrimo Consigliere di Stato e Cancelliere del Ducato milanese che, nel 1552, fece porre quel ricordo, e l' opera scultoria deve aver appagato le esigenze della nobile committente se chi ne fu incaricato del lavoro, e cioè Giulio da Oggionno vi appose nel basamento il nome suo in piena vista.

Il monumento al primo marchese di Soncino, Massimiliano Stampa, quale abbiamo testè descritto e vedesi tuttora nell'anzidetta chiesa di Soncino, ha piuttosto carattere architettonico di quello che scultorio, giacchè lo scalpello dell'artista non vi si esercitò per la parte figurativa che nella statuetta della Fama alla sommità e in quella dei due putti lagrimanti e colle faci volte a terra delle lesene laterali; vi manca fra l'altro la statua giacente del defunto, quale era d'uso nei sarcofagi consimili locchè, non può dirsi sia stato per deficienza dello scultore, che diede ottima prova di sè nei simulacri anzidetti, per quanto di carattere più che altro decorativo, ma devesi ascrivere piuttosto a espresso volere della vedova ordinatrice di quel mausoleo, ritenuto che la popolarità dello Stampa era d' assai scemata, col fatto d' aver egli personalmente consegnato agli Spagnuoli il Castello di Milano nel 1535.

Del resto, la sostituzione di ricordi funebri in cui più che la parte scultoria avesse ad eccellere quella architettonica, contrariamente a quanto si usò, massime nel primo Rinascimento, divenne comune in Milano verso la metà del XVI secolo, e sappiamo anzi che nella tomba stessa di Giovanni Dal Conte del 1556-58, si diede al concetto architettonico una parte sì prevalente, nonostante che l'artista prescelto, Marco d'Agrate, fosse di prima vaglia, che vollesi intervenisse per l'ideazione del sarcofago l'opera di un vero e proprio ingegnere ed architetto e fu questi Vincenzo Seregni.

Nulla consta al riguardo che altrettanto siasi fatto per questo sepolcreto dello Stampa alle Grazie di Soncino, ed anzi lo escluderebbe per sè la circostanza che siasi l' artista esecutore firmato col semplice nome suo sullo scamillo del monumento.

Comunque sia, e quantunque, come s'è detto, il lavoro prettamente scultorio sia esiguo nel sepolcreto in questione, vi ha in compenso una lodevole e ben ideata composizione generale della tomba per l'illustre personaggio più sopra ricordato, locchè torna a tanto maggior onore di Giulio da Oggionno quando egli non sia stato che un semplice scultore, educato all'arte nelle officine della Fabbrica del Duomo.

Di lui fanno menzione infatti gli Annali della Fabbrica stessa, e sembra non fosse addetto dapprima che a modesti lavori, giacchè nel 1538 lo vediamo con Battista da Saronno occupato nel fornire alcune figure di legname ad ornamento del candelabro pel cero pasquale. Nel 20 Marzo del 1543 è annotata una spesa corrisposta di L. 20 *magistro Julio de Uglono, sculptori,* e parecchi anni dopo, nel 9 Luglio del 1556, ricompare il suo nome come patrocinatore del pittore Giulio da Campi con cui aveva lavorato insieme alle Grazie di Soncino, poco dopo l' annotazione della elezione dei tre deputati incaricati di riferire quale fosse il luogo più conveniente nella chiesa maggiore per collocarvi il sepolcro, fattosi fare vivente dall'Arcivescovo Giovan Angelo Arcimboldi per sè e per gli altri due Arcivescovi dell'egual casato.

Questo avvicinamento del nome di Giulio da Oggionno colla proposta pel collocamento in Duomo del sarcofago

---

(1) Ne fu scritto nella *Lega lombarda* del 12 Marzo 1898 e nel *Politecnico* di quell'anno, pag. 39.

(2) Risale la fondazione di questa chiesa per opera di frati domenicani di Soncino all'anno 1492, e scrisse intorno a questo edificio ed alle pitture sue in ispecial modo il chiaro architetto Luca Beltrami nella sua Monografia: *Soncino e Torre Pallavicino* dell'anno 1897.

(3) L'epigrafe è la seguente:

D. O. M.
MAXIMILIANO · STAMPAE
DEI · GRATIA
CAROLI · V · CAESARIS · MAX · LIBERALITATE
FR · II · SFOR · MEDIOL · DVCIS · MVNIFICENTIA
MAR · SONCINI · PRIMO ·
TRVMELLI · ET · RIPALTAE · COMITI
MONTIS CASTELLI BARONI
ARCIS · MEDIOLANI PRAEFECTO
CAESARIS · EJUSDEM · CONSILIARIO
QVI · VIXIT · ANN · LVIII MENSES
VI DIES XXIII.
ANNA MORONA VX · GRATISS ·
INFOELIX · FACTA · INTER · LACHRYMAS
P.
ANN · D · M'D'L'II.

Sullo scamillo del monumento:

JVL · MEDIOL · F ·

dell'Arcivescovo Arcimboldi, può essere casuale affatto, ma potrebbe anche lasciar supporre che a quello scultore per l'appunto fosse dovuto quel sarcofago, di carattere esso pure prevalentemente architettonico e scarsa parte scultoria.

Non emerge infatti dagli Annali del Duomo quale artefice vi abbia atteso negli anni dal 1550 al 1555, in cui Giovan Angelo Arcimboldi occupò la sede arcivescovile della Diocesi di Milano, mentre risulta invece ascrivibile allo scultore Bartolomeo de Lazzato l'altro sepolcreto in Duomo del 1558 a Filippo Archinti, e il Mongeri inclinerebbe solo per lo stile suo a giudicare il tumulo degli Arcimboldi quale opera dell'Alessi di Perugia o del Cristoforo Lombardi.

Quel sepolcreto, collocato originariamente nel coro della cattedrale, ed ora visibile addossato alla parete nella terza campata della navata di sinistra, si rivela esso pure di un gusto severo e sobrio, come è del resto quello dello Stampa di Giulio di Oggionno, ed anche in esso la parte figurativa si limita alle tre teste con poca parte del busto dei tre arcivescovi tumulati, per cui, tenuto conto della coincidenza suaccennata e delle menzionate affinità artistiche, nonchè infine del tempo in cui venne predisposto e condotto ad ultimazione, non parrebbe fuor del caso che sia anch'esso ascrivibile allo scalpello ed all'invenzione del citato scultore oggionese, su di che non è difficile si abbiano quanto prima chiare prove collo spoglio che si sta facendo di molti documenti ignorati della Fabbrica del Duomo, riferibili per l'appunto al secolo XVI.

Ma, pur senza nuove e maggiori attestazioni dell'opera artistica di Giulio da Oggionno, già il sepolcreto dello Stampa in Soncino più sopra descritto, dà di quell' artefice una chiara e soddisfacente idea e l' arte del Busti modificata, come lo è in altri seguaci della scuola sua, da maggior temperanza di forme e da un più schietto e severo concetto di ciò che deve essere un ricordo funebre, vi appare ad ogni modo evidente nella perfetta tecnica della parte decorativa e nel garbo della statua terminale e dei due putti tradizionali, cosicchè il borgo brianteo di Oggionno, che già va orgoglioso di aver dato i natali a quel Marco detto per l' appunto di Oggionno e che fu uno dei più fecondi scolari di Leonardo da Vinci, può rallegrarsi ora di ricordare fra gli artisti usciti dalle sue mura anche questo poco noto scultore Giulio d' Oggionno, di cui è sperabile possano aversi presto maggiori prove della sua valentia ed operosità.

***

Due altri monumenti funerarii che meritano essi pure menzione, non foss'altro che per la data loro del 1528, in questa chiesa di Santa Maria delle Grazie di Soncino, sono quelli al Senatore Pietro Martino Stampa, padre del Conte Massimiliano, e ad un figlioletto di quest' ultimo, venuto a morte in quell'anno con grandissimo dolore dei genitori.

Non consta il primo che di una gran lastra tombale collo stemma incisovi degli Stampa e una cartella ad orecchiette in basso coll'epigrafe in bei caratteri a stampatello, ma l' altro ha qualcosa di più artistico e lascia luogo a credere sia uscito dallo scalpello di altro degli architetti e scultori milanesi di qualche grido e cioè di Cristoforo Lombardi.

Consiste in una specie di edicoletta rettangolare addossata alla parete, sorretta in basso da due teste di leone, con due lesene a volute ai lati e una robusta cornice superiormente, che porta a foggia di timpano due fiaccole ricurve, aventi nel mezzo lo scudo araldico degli Stampa.

Sotto la cornice e fra le due lesene appar poi scolpito con grazia e singolare valentia un puttino giacente, che mentre sorregge colla destra mano il capo, poggia la sinistra sul teschio, nell'atteggiamento così ad un dipresso, dell'analoga rappresentazione di due bambini sedenti presso un teschio che figura in altro dei medaglioni del fianco sinistro della Certosa di Pavia, col motto nell' esergo: « *Innocentia et memoria mortis* ».

Nel bassorilievo di Soncino il motto allusivo all'immatura perdita di quel bambino che viene quasi a consolare egli stesso i genitori, leggesi in un filatterio spiegato al disopra del capo, ed è quello commovente qui appresso: « *Non morior sed dormio* ».

L' epigrafe relativa al tanto rimpianto tumulato fu incisa nello spazio in basso fra le due teste di leone, ed è il padre stesso che la pone addolorato oltremodo: *Francisco Stampae, infanti, filio dulcissimo.*

Questo sarcofago che non è per sè di grandi dimensioni, riesce per altro commendevole in ogni sua parte, non solo per le doti di composizione generale e pel concetto che lo ha inspirato, ma altresì per la buona esecuzione scultoria, tale da lasciar supporre l' intervento di perito artefice.

Accennammo anzi più sopra allo stesso Cristoforo Lombardi, e la supposizione appare avvalorata non solo dai caratteri stilistici del lavoro e dall' affinità più sopra notata col medaglione della Certosa di Pavia, ma altresì dalla circostanza di fatto, che negli anni verso il 1530 lo scultore succitato, addetto ai lavori della Fabbrica del Duomo, si recò a prestar l'opera propria presso il Conte Massimiliano Stampa.

Ciò deducesi anzi dall' annotazione registrata negli Annali della Fabbrica sotto la data del 31 Dicembre 1534 e così espressa:

Magistro Christophoro de Lombardis, inzignerio, detrahuntur de suo salario L. 66 eo quia servivit illustrissimo Comiti Maximiliano Stampae mensibus 2 $^3/_4$.

E, senza insistere troppo in argomento, giudicheranno gli studiosi se, come ne sembra, la vaghezza e la perizia del sepolcreto in questione risponda alle chiare doti scultorie di Cristoforo Lombardi, che molto ebbe ad operare in unione al Busti detto *il Bambaja,* e ne è grato ad ogni modo che il suo nome sia associato casualmente in Soncino a quello dello scultore del Rinascimento lombardo Giulio da Oggionno, su cui più specialmente ne premeva di richiamare l'attenzione.

DIEGO SANT'AMBROGIO.

Un disegno inedito di Prospero Clementi ed i sepolcri Fossa e Malaguzzi nel Duomo di Reggio nell'Emilia

MENTRE Prospero Clementi, scultore ed architetto reggiano (15.... - 1584), attende ancora uno storico e critico, che ne illustri le opere e gli assegni il posto, che gli compete, fra gli artisti del tempo suo, si permetta a me di proseguire a spigolare nel campo della sua attività artistica, tanto più che questa volta la spigolatura, per la cortesia del Comm. Corrado Ricci, rasenta quella di Ruth nelle terre di Booz.

***

Nel numero 3 di quest'anno della *Rassegna d'Arte* parlando del monumento di Marta Malaguzzi, distrutto o

Sepolcro del Canonico Girolamo Fossa - Prospero Clementi - *Duomo - Reggio Emilia.*

smarrito, del quale il Borziani ci serbò due poveri disegni, fra le ragioni che addussi per ascriverlo al Clementi fu la somiglianza del motivo principale — una grande urna funeraria — con quello del canonico Girolamo Fossa nel Duomo di Reggio. Non potei allora riportarne la fotografia pel confronto, giacchè soltanto ora R. Sevardi, valentissimo dilettante, l'ha ricavata non senza qualche fatica.

La difficoltà di riprodurre questo monumento proviene dal posto, che non poteva sortire più infelice: trovasi in un trapasso della chiesa privo di luce diretta e sì angusto che non lo lascia contemplare a più di quattro metri di distanza ed è collocato rasente terra, onde l'urna, alta una persona, appare enorme e traversata da una zona, tutt'altro che lattea, tracciata dalle mani dei fedeli; perciò esso sfugge all'attenzione dei visitatori.

Eppure è delle migliori opere del Clementi: il busto del Fossa, ora in parte sepolto nel muro, è pieno di dolce espressione nel viso, modellato con morbidezza nelle carni e nella barba e colla massima sobrietà nel vestito: le due grandi cariatidi si direbbero scolpite dall'autore del Mosè, cui ricordano nella mossa del braccio e nel fluire della barba, e lo scultore, cavandole da un blocco intero, e non componendole di più pezzi — come fu costretto a fare spesse volte — schivò quei difetti di sproporzione nell'insieme e di durezza nelle movenze, che talvolta si ravvisano in alcune opere sue. La parte architettonica, semplice e svelta, riceve grazia ed armonia dal contrasto de' suoi marmi rossi co' bianchi delle figure e dell'urna.

Riguardando l'opera e la sua sede, più volte mi ero fatto la domanda se questo sepolcro avesse avuto un sito così disadatto fin dall'origine, e se fosse stato dallo scultore composto senza base adeguata che lo rilevasse dal piano della chiesa; ed aveva una facile risposta da Francesco Fontanesi, il quale in un discorso accademico sul Clementi, ricordava che a questo sepolcro fu mutato luogo nel 1778, quando si costrusse la scala che dal presbitero mette alla sagrestia, e che perse molto dal disegno originale, perchè gli fu tolto un intero basamento di marmo e furono mutate le mensole e i vasi; notizie che indussero F. Malaguzzi a concludere che « ne risultò di conseguenza l'attuale monumento goffo e deforme » (1). Non sapendosi dove siano andati a finire il basamento, le mensole ed i vasi, era difficile ricostruire, anche in via d'ipotesi, l'opera nel suo complesso primitivo, quando un caso mi porse il bandolo per risolvere, almeno fino a un certo punto, il problema.

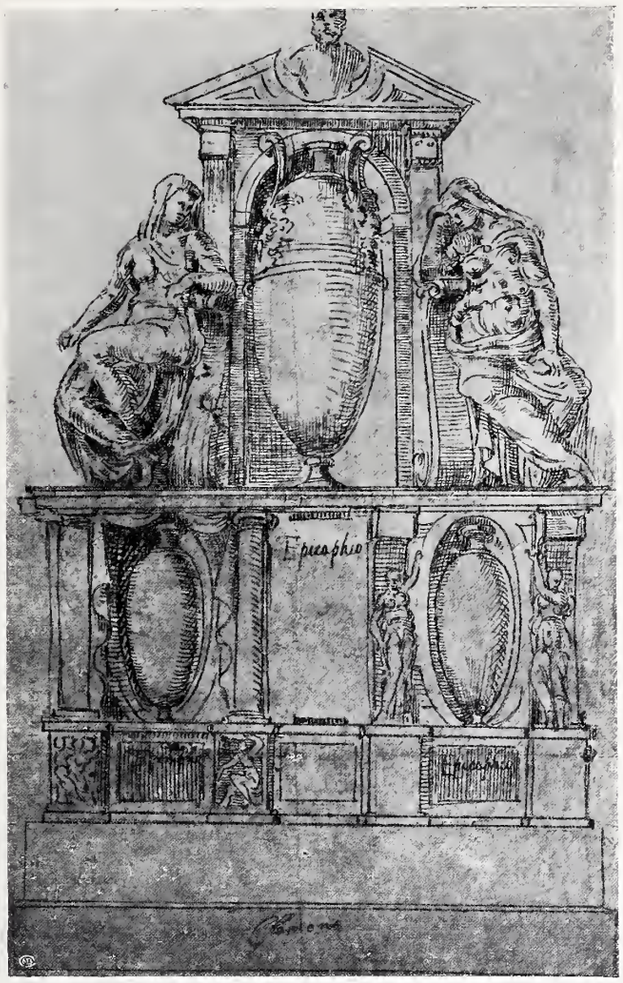
***

Corrado Ricci, sapendo che mi sono qualche volta occupato del Clementi, ebbe pochi mesi fa la cortesia di farmi conoscere un disegno a penna, che faceva parte di un gruppo di disegni Malvezzi, acquistato quest'anno per le RR. Gallerie di Firenze. Esaminandolo, senza dar soverchio peso alla parola *Clemente* scrittavi sotto da mano diversa da quella dello scultore, credetti di poter affermare che non solo era dell'artista reggiano, ma che costituiva il progetto originale del monumento Fossa, e che aveva servito anche per altro lavoro ai discepoli del grande scultore.

La gentilezza del Ricci mi permette di riprodurre il prezioso disegno, e poche osservazioni basteranno ad illustrarlo.

Il disegno può agevolmente scomporsi in due parti. Nella superiore due figure muliebri sedute, poggianti un braccio su grandi mensole rovesciate, fiancheggiano l'urna riposta nella nicchia d'un'edicola, dal timpano spezzato della quale s'erge il busto del personaggio. Nell'inferiore una stessa idea architettonica abbraccia due diversi pro-

(1) Fr. Fontanesi: *Discorso, etc;* Reggio, Fiaccadori, 1826 e Francesco Malaguzzi Valeri: *Atti e Memorie della R. Dep. di storia patria,* serie IV. 4. II. « *Prospero Spani detto il Clemente* ».



Disegno a penna - Prospero Clementi - *R.R. Gallerie di Firenze.*

getti di decorazione, poichè, a destra di chi guarda, la cornice è sorretta da mensole, nella curva delle quali si drizzano statuette su piedistallo a dado liscio; mentre, a sinistra, è sostenuta da colonnine col dado istoriato da bassorilievi: gli spazi interclusi sono destinati agli epitaffi e a due urne minori, delle quali la sinistra sta entro una nicchia ornata di drappo a festoni, motivo altra volta usato dal Clementi nelle sue decorazioni.

Lo schizzo, non scevro di difetti di disegno nelle due statue maggiori, è buttato giù con mano sicura, da maestro, che sa con pochi tocchi esprimere l'idea fino nei particolari dei piccoli bassorilievi, uno dei quali nitidamente ricorda una delle sibille di Michelangelo.

Che il disegno sia di mano dello stesso Clementi lo dicono le pose e il drappeggio delle figure, al pari dei motivi d'architettura e d'ornato, e — prova decisiva — la forma delle lettere della parola *Epitaphio,* corrispondente all'unico autografo, già da me pubblicato, col quale lo scultore stipulava con Gasparo Scaruffi il contratto delle due statue passate ad ornare l'ingresso del palazzo ducale di Modena (1).

(1) Andrea Balletti: *Gasparo Scaruffi e la questione monetaria nel secolo XVI:* opera premiata dalla R. Accademia dei Lincei — Modena, Vincenzi, 1883.

Ad accrescere il pregio di questo disegno sta il fatto che, finora, è il solo che si conosca di mano dello scultore, onde potrà servire a identificarne degli altri.

***

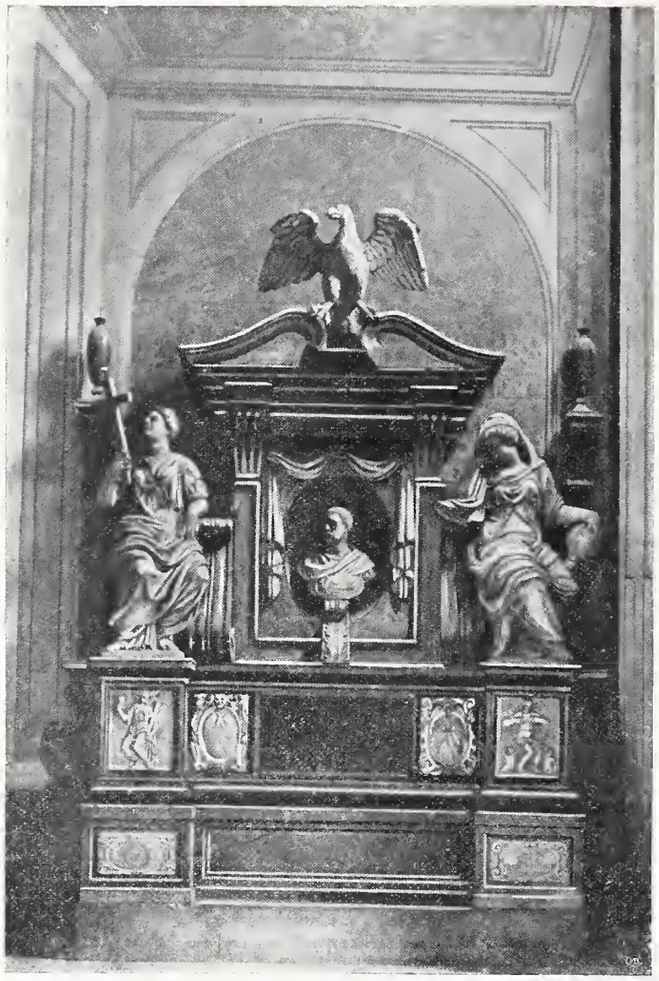
Dal disegno, preparato per una sola opera d'arte, ne derivarono due: il riposo pel Fossa, compiuto dallo stesso Clementi, e quello pel conte Orazio Malaguzzi, scolpito dai suoi scolari: entrambi nel Duomo di Reggio. Vediamone il modo.

***

Poichè il monumento, eseguito secondo il disegno, sarebbe riuscito d'una grandiosità principesca, è probabile che gli eredi del Fossa abbiano, per ragioni di economia o di modestia, creduto meglio di onorare la memoria del canonico con una tomba meno superba, onde fu prescritto all'artista di ridurre il progetto; ed egli sostituendo alle statue le cariatidi virili, incurvando il timpano, e sopprimendo l'anse dell'urna ne cavò un monumento che doveva essere semplice, decoroso, forse non meno originale di quello del disegno. Dico: doveva essere, perchè non si può fare un giudizio sicuro, vedendolo mutilato e malconcio com'è ora. Il Fantuzzi parla di mensole e di vasi mutati: non saprei quali mensole possano essere state mutate nella parte che ancora rimane; mi pare anzi la cosa impossibile: quanto ai vasi forse lo scrittore alludeva a quelli del basamento. Ora mi sembra che pel decoro dell'arte e della Chiesa il Capitolo del Duomo dovrebbe rimediare alle tre principali profanazioni subite dal monumento: il luogo, l'incastonatura e la base. — Poichè non si potrà rimetterlo nel luogo d'origine, forse troverebbe sede opportuna nella cappella della Beata Giovanna di fronte al sepolcro del vescovo Rangoni, il più grande ideato e, nella massima parte, scolpito da Prospero Clementi; e lì dovrebbe sporgere dal piano della parete per modo che lo si potesse contemplare di profilo: incastrato nel muro, com'è ora, fa pietà a vederlo. Infine gli si dovrebbe sottoporre un basamento liscio; e, se non propongo che la base nuova riproduca l'una o l'altra delle idee svolte nel disegno degli Uffizi, si è per due riflessioni. La prima che il rifare la base del disegno mi sembrerebbe, piuttosto che un restauro, un rifacimento parziale dell'opera scultoria, e da ciò si deve star lontani il più che si possa; la seconda è che una parte della base rimane ancora e non mi sembra si possa connettere con quella dello schizzo. L'autore, sostituendo alle statue le cariatidi, modificò l'insieme del lavoro, onde chi sottoponesse a questo una base nelle proporzioni del progetto e divisa in tre campi, ne caverebbe un insieme smilzo e inarmonico: uno zoccolo liscio e di giusta misura metterà in bella luce l'opera d'arte senza guastarla.

***

Se le circostanze fecero sì che solo in parte la concezione primitiva del Clementi si trasfondesse nel riposo del Fossa, non rimase però del tutto inutile; poichè venuto a morte Orazio Malaguzzi (un pezzo grosso, per dir così, dei suoi tempi, tanto che alcuni affermano meritasse il privilegio di battere moneta) fu commesso di scolpirne la tomba agli scolari di Prospero Clementi, sceso da



Sepolcro del conte Orazio Malaguzzi - Prospero Clementi - *Duomo - Reggio Emilia.*

poco nel sepolcro; ed essi cavarono dal disegno del maestro i motivi principali dell' opera loro, cioè le due statue.

Basta infatti porre a riscontro il disegno degli Uffizi con questa fotografia del riposo del Malaguzzi perchè ogni dubbiezza si dilegui.

La statua, a destra di chi guarda, ha solo mosso di poco il braccio sinistro per poggiarlo sopra un globo, mentre quella a mancina ha invertite le movenze della testa e delle gambe, scostandosi, così contorta, alquanto di più del disegno: ma entrambe dure nelle mosse, modellate grossolanamente e senza espressione mostrano a chiare note che è loro mancato lo scalpello animatore del maestro, la finezza del quale rivive solo nei bassorilievi.

La tradizione e le guide ripetono che il mausoleo Malaguzzi fu condotto su disegno di Prospero Clementi: ora possiamo ben determinare la parte che va assegnata alla sua inspirazione; poichè se gli scolari ebbero innanzi il progetto, che ora forma una rarità della Galleria degli Uffizi, certo non ne compresero tutta la bellezza e l'armonia, onde chiunque lo contempli converrà che, compiuto, avrebbe costituito una delle opere più geniali dello scultore ed architetto reggiano.

ANDREA BALLETTI.

Corrieri Artistici

TORNO. — Un quadro di scuola fiorentina del Rinascimento.

Sul lago di Como il ridente paesello di Torno vanta — come quasi tutti d'altronde i paesi di questa fortunata regione — diverse attrattive per lo studioso d'arte.

La chiesa di S. Giovanni, provvista di un ricco portale a bassorilievi e figure dei Rodari e della loro scuola, custodisce, oltre la croce del Rinascimento racchiudente, secondo una pia tradizione, uno dei chiodi della santa Croce, che sarebbe stato portato là da un arcivescovo tedesco di ritorno da Palestina, affreschi del XV secolo, arazzi, e una buona tela di scuola romana.

Nella chiesa prepositurale di S. Tecla, in riva al lago, ricordata fin dal 1208 in un privilegio di Innocenzo III, edificio di forme lombardo-gotiche di transizione troppo restaurato, rimangono un povero affresco di Bartolomeo Benzi di Torno del 1502 (che si firmò anche in un'ancona di S. Maria di Vico a Nesso), un'anconetta scolpita del

L'Adorazione del Bambino - Scuola toscana - Torno.

XV secolo di forme transizionali dal gotico alla rinascenza, affine alle sculture di Castiglione d'Olona che sembra dello stesso ignoto scultore che eseguì anche l'*Annunciazione*, sulla porta della stessa chiesa, e un quadro del quale non è stata fatta menzione fin qui, forse perchè, a quanto mi

fu detto, vi fu regalato, da non moltissimi anni, da una famiglia fiorentina, stabilitasi in Lombardia.

Il dipinto, in legno, appartiene a un modesto pittore toscano della scuola del Verrocchio e, benchè non rappresenti un capolavoro, merita di essere segnalato come un esempio della gentile arte toscana in una regione dove le forme artistiche hanno caratteri così diversi, per quanto interessanti allo studioso. Rappresenta la Vergine in manto azzurro cupo e veste rossa, inginocchiata, adorante, dinnanzi al Bambino che, steso al suolo, il capo sul cuscino ricamato, tutto giocoso, alza le gambette e le braccia verso lei; presso il fanciullo è S. Giovannino in adorazione. Nel fondo, che si scorge dalla porta aperta e da una finestra dietro la Vergine, si stende un ricco paese alberato con edifici in lontananza e una rupe che si erge a picco di una strada tortuosa; varie figurette animano qua e là il paesaggio.

L'esecuzione è delicata, accurata, il colorito abbastanza vivace su cui predomina la tinta azzurra del cielo, degradante all'orizzonte in toni più caldi; le carni presentano un predominio di mezze tinte azzurrognole, a pena soffuse di rosa sulle guancie e sulle labbra; i capelli sono di un biondo dorato pallidissimo. Benchè collocato un po' alto e la cappella del Battistero — la prima a sinistra di chi entra — che lo racchiude non abbondi di luce, il quadro attira subito l'attenzione, perchè, come notai, in piena regione lombarda rappresenta una piacevole novità.

L'esecuzione diligente, le forme dei due fanciulli eccessivamente tondeggianti e un po' tozze, e i tipi ricordano, benchè men puramente, l'arte di Lorenzo di Credi, che esagerò, nel modellare i suoi putti dalle gote troppo abbondanti, le forme del Verrocchio.

Ma l'ignoto maestro del quadretto di Torno è ben inferiore a Lorenzo nell'idealità delle figure e nella correttezza del modellato.

F. Malaguzzi Valeri.

VARIETÀ.

Due intagli in legno di scuola lombarda.

Nell'interno del monastero delle Suore Agostiniane di S. Maria del Monte sopra Varese si custodiscono religiosamente due interessanti intagli in legno del Rinascimento lombardo a molte figure in rilievo, sui quali il prof. Lodovico Pogliaghi — che ebbe occasione di entrare nel sacro recinto — richiama la mia attenzione. E poichè, per la cortesia dello stesso prof. Pogliaghi, mi è concesso poter qui riprodurre le due belle opere d'arte, poche parole basteranno a descrivere i due soggetti rappresentati.

I due intagli, alti all'incirca m. 1.80 (le figure vi son riprodotte la metà del vero), presentano le scene della *Flagellazione* e della *Crocifissione*.

Nella prima, diligentemente ravvivata dai colori, in special modo nelle vesti, tre sgherri, in pose naturali e vivaci, flagellano Gesù che, legato alla colonna, si contrae e s'incurva sotto i colpi delle verghe: Pilato e due personaggi assistono freddamente alla scena dolorosa.

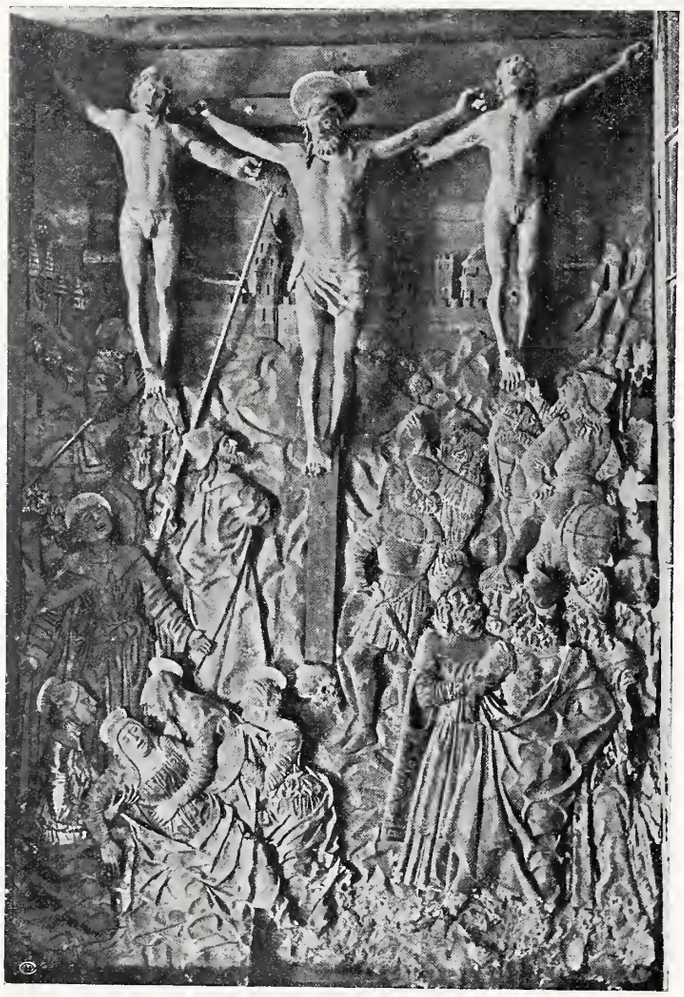
La scena della Crocifissione è popolata di gruppi sapientemente disposti e, per quanto lo consentiva la materia ingrata, finemente eseguiti. Sul davanti il gruppo di soldati, in eleganti vesti finemente ornate a ricami, in atto di disputare, contrasta, con buon artificio, col vicino gruppo delle pie donne in atto di sorreggere e consolare la Vergine svenuta; più indietro, in atteggiamenti varii e vivaci, son soldati, cavalieri, fedeli, che assistono alla morte del Signore crocefisso fra i due ladroni: nel fondo si stende, sopra un terreno ondulato, la città turrita.

Ciò che v'ha di notevole in questo diligente intaglio e che lo pone in primo posto fra i molti di scuola lombarda del Rinascimento, è il senso di sano naturalismo che vi si nota. Nell'improntare, per esempio, al soldato di profilo nel primo piano i caratteri della razza giudaica, nel modellare il soldato che volge il dorso, elegantemente drappeggiato in ampio mantello, nel raffigurare il sentimento doloroso delle pie donne, una delle quali in uno slancio d'affetto e di pietà si porta alle labbra una mano della Vergine, nell'esprimere la rigidità dei soldati, dalle fisionomie triviali, il labbro inferiore cascante e, un d'essi, che stende la pertica con la spugna, deformato dal gozzo, l'artista non teme confronti, anche se qualche volta, come nel soldato a cavallo con le braccia sui fianchi, sembra dimenticare le proporzioni delle figure.

La Flagellazione - Monastero del S. Monte a Varese.

Gli aggruppamenti, i tipi, le pieghe eccessivamente spezzate degli abiti, quali si ritrovano nelle sculture dei Mantegazza e dell'Amadeo dopo il 1480, assicurano che l'esecutore di queste sculture in legno e principalmente della *Crocifissione,* superiore all'altra, è lombardo.

Della stessa scuola e dello stesso tempo sono altri bassorilievi in legno già noti, quali due nel Museo di Berlino, con S. Domenico e San Francesco in uno e la Crocifissione nell'altro, forse dello stesso artista che intagliò un bassorilievo in legno dorato e dipinto della raccolta del sacerdote Ronchetti a Castiglione d'Olona (riprodotto e illustrato da Luca Beltrami ne *L'arte negli arredi sacri della Lombardia* – Milano, Hoepli, 1907) come lascian credere le stesse forme grossolane, le pieghe profonde



La Crocifissione - Monastero del S. Monte a Varese.

e dure, i capelli tagliati come corde a due a due, le dita lunghe e floscie; d'altro artista è invece l'ancona con l'*Adorazione del Bambino* entro ricco tempio bramantesco del Museo Archeologico di Milano dovuta a un intagliatore che incava profondamente pieghe e figure a tutto tondo, delicatamente, ma con poca espressione.

L'arte dell'intaglio fu fiorentissima in Lombardia e più precisamente nella Valtellina, dove risentì più da vicino l'influsso dell'arte tedesca nelle forme e nelle decorazioni gotiche anche in pieno cinquecento, come notai nei fascicoli precedenti in questa stessa rivista.

Nell'opera di Domenico Bizozzero: *Le glorie della Gran Vergine al Sacro Monte sopra Varese,* stampata a Milano nel 1732, è detto che « Lodovico Maria Sforza, mosso dalla fama di santità lasciata dalla Beata Catterina da Pallanza fondatrice del monastero, fece ornare e dipingere la chiesa l'anno 1497 » e che il 7 aprile 1500 la chiesa interiore delle monache — ricca di affreschi, di statue di legno, di ricche sedie corali, di libri di canto fermo « di gran valuta et altri ornamenti » fra cui argenterie, croci, calici, busti, paramenti donati da Beatrice d'Este e da Lodovico il Moro con le loro insegne gentilizie — fu consacrata da monsignor Fabrizio Marliani vescovo di Piacenza.

I due bassorilievi in legno furono probabilmente offerti in dono in quell'epoca. A ricordo della munificenza sforzesca a pro del Santuario della Madonna del Monte sopra Varese rimane tuttora il ricchissimo pallio d'altare, che è fra i più preziosi esempi dell'arte del ricamo nel ducato milanese della fine del quattrocento.

F. Malaguzzi Valeri.

Bibliografia

= **Carlo Elli**. *La chiesa di S. Maria della Passione in Milano.* A Bertarelli & C., Milano. Il colto sacerdote chiama giustamente storia e descrizione questa monografia intorno ad uno dei templi della nostra città più importante non solo per la mole, ma sopratutto per le opere d'arte che contiene. E l'A. le passa tutte in rassegna minuta, dalle scolture e cioè dal grandioso monumento Birago, dalla caratteristica Madonnina che Don Elli raffronta con quella testè acquistata dal museo di Milano, ai dipinti del Crespi, del Campi, di G. Ferrari, del Luini e del Borgognone. Egli ci dà la buona novella che *l'Ultima Cena* di Gaudenzio, molto ammalorata dall'umidità e dal tempo, verrà restaurata. Alla magnifica sacrestia è dedicata solo una paginetta, un po' poco quando si consideri che essa sola meriterebbe un'intiera pubblicazione. Noi vorremmo che l'esempio del rev. Elli fosse seguito da molti altri sacerdoti cui sono affidati tesori, che essi non mostrano di comprendere e apprezzare. *g. c.*

— Il fascicolo di giugno della rivista d'arte inglese *The Conoisseur,* contiene un articolo di Alfred Joanes su gli antichi piatti d'argento; il **Willoughby** pubblica la terza parte del suo studio sulla collezione della Marchesa di Bristol: il Morris parla delle pitture di Needlework; il Litchfield comincia una storia dell'ammobigliamento inglese.

Non mancano le solite interessanti rubriche di miscellanea, di esposizioni, di vendite.

In questo numero le seguenti illustrazioni sono di una straordinaria bellezza: una magnifica riproduzione d'un pastello rappresentante la figlia del gererale Wond, quella d'un ritratto a sfumino di miss Dambi, due stampe colorate che raffigurano scene di caccia e di corse e due riproduzioni di stampe, rappresentanti il famoso incendio del novembre 1824 ad Edimburgo, oltre le consuete miniature e fotoincisioni.

= Per cura del Consiglio Direttivo dei Musei Artistici e Archeologici di Milano è stato pubblicato il *Bollettino* che, come dice nell'avvertenza preliminare, si propone di « rendere esatto conto di tutto quanto entra ad impreziosire le varie collezioni cittadine ». Esso non si contenta però di fornirci un semplice elenco degli oggetti che pervengono ai Musei per acquisto o per dono, ma dei più pregevoli dà nitide riproduzioni. In questo primo fascicolo difatti noi troviamo tre tavole che recano la bella Venere frammentaria rinvenuta negli scavi di via S. Margherita in Milano, una lapide del 1127 e una elegante portantina del secolo XVIII.

MENOTTI BASSANI & C. Editori — Monetti Andrea, *responsabile.*

La presente Rassegna è stampata su carta della Ditta AMBROGIO BINDA & C. di Milano

Spoleto. — La stabilità del Duomo.

In seguito ad ulteriori scandagli fatti dal prof. Gius. Sordini sulla stabilità del Duomo, si può dire che, se non vi è pericolo immediato di crollo, si possono nutrire delle serie apprensioni.

Le lesioni che si riscontrano sui fianchi sono dovute a cedimento del terreno.

Ravenna. — Per il riscatto dei monumenti ravennati.

Nell'aula del Consiglio Comunale, fu fatta, il mese scorso, l'assemblea degli azionisti della ben riuscita Esposizione regionale romagnola del maggio-giugno 1904. Si deliberò intorno all'avanzo del bilancio, ammontante a L. 23 mila.

Il rag. Badiali lesse la relazione finanziaria applauditissimo e il Presidente propose che detto avanzo venisse destinato a riscattare la loggetta Lombardesca e i chiostri di S. M. di Porto e di S. Vitale per collocarvi il Museo e l'istituendo Archivio di Stato.

Il comm. Corrado Ricci illustrò la proposta del comitato e seduta stante il presidente dichiarò che molti azionisti avevano dichiarato di rinunciare al rimborso per una somma di L. 12.000.

Asolo (Treviso). — Una tavoletta sconosciuta di Raffaello?

Il notissimo critico d'arte comm. Franco De Amicis, è giunto dall'Olanda, dove risiede ordinariamente, per esaminare nua tavoletta posseduta dal preposto locale, mons. Bertoldi, ed attribuita a Raffaello.

Questa tavoletta è di pioppo, grossa centimetri 2, alta 28, larga 21 e su di essa stanno dipinti la Madonna col Bambino, S. Giovanni Battista e S. Elisabetta; la scena è in una aperta campagna ondulata, semplice e larga, con monti lontani, alberi, e cespugli. Monsignor Bertoldi se ne rese proprietario allorchè si trovava come curato a Carpenedo di Mestre, mediante acquisto fatto da certi Casarin, una buona famiglia di muratori.

Dopo un'analisi accurata dell'opera, il De Amicis riconobbe trattarsi veramente di un'opera del sommo urbinate, e precisamente della « Madonna della Missione ».

Grottaferrata. — Un dono alla Badia.

La Badia di Grottaferrata ha ricevuto in dono dalla Società delle tramvie dei Castelli, una raccolta di oggetti d'arte antica venuti in luce negli sterri fatti in occasione dei lavori sulla tramvia medesima.

Tra i monumenti marmorei più interessanti sono un'urna cineraria splendida, con una slabbratura soltanto, quasi insignificante, all'orlo del coperchio, nel resto poi in ottimo stato; un bucrano di squisita fattura, che si vuole di scalpello greco e così anatomicamente perfetto da offrire l'illusione completa di un vero cranio di bue.

Nella raccolta vi sono anche delle magnifiche anfore e vari fregi di coccio con scene diverse, le cui figure artistiche sono di una finezza ammirabile.

Il tutto è pervenuto già al Museo, dove potrà fra breve essere ammirato in un posto riservato sotto il nome della Società donatrice.

Nuova York. — Minaccia di confisca di un quadro.

Il *New-York Herald* di Parigi ebbe per telegrafo da New-York la notizia che gli impiegati della Dogana hanno sequestrato il famoso quadro di Gainsborough « Ritratto della contessa di Bristol » spedito colà dalla Casa Aguew di Londra, perchè il valore dichiarato di 15,470 dollari era al disotto di quello reale. Questo valore, secondo i periti locali, sarebbe di 30,000 dollari.

Se il dazio non verrà pagato sulla maggiore stima, il Governo americano confischerà il quadro.

Parigi. — La ricerca delle ossa di Leonardo da Vinci.

Si è costituito un Comitato franco-italiano per ricercare i resti di Leonardo da Vinci nel castello di Amboise ove, come è noto, il grande artista morì il 2 maggio 1519. Egli fu sepolto nella chiesa medioevale del castello, che andò distrutta un secolo fa, senza che alcuno pensasse alla tomba di Leonardo.

Nel 1863 si fecero degli scavi sotto la direzione dello storico Houssaye e si scoprì una certa quantità di ossa umane, con un frammento di iscrizione colle iniziali M. C. I. che furono ritenute appartenere all'epigrafe di Leonardo. Sul luogo fu eretto un busto al sommo artista. Le ossa furono poi deposte in una cappella con una iscrizione, la quale termina con queste parole: « Si suppone che tra queste ossa si trovi la spoglia mortale di Leonardo da Vinci. »

In base a nuovi indizii scoperti dagli archeologi, si vogliono ora completare gli scavi, nella speranza di ottenere risultati più positivi.

Un noto archeologo propone che si approfitti dell'occasione per iniziare degli scavi anche nella chiesa del castello di Loches, pure in Turrenna, allo scopo di ricercare i resti di Lodovico il Moro, che fu ivi sepolto nel 1509.

Parigi. — Vandalismi.

Tutto il mondo è paese. Che non s'è scritto da noi per le barbare restaurazioni che si fanno in alcuni musei, ai capolavori d'arte conservati? Lo stesso è in Francia. Gridi di protesta si levano nientemeno che contro i restauratori del museo del Louvre. Il più maltrattato è stato il quadro *Pèlerins d'Emmaüs* di Rembrandt (anzichè celebrarli tanto a parole nei centenari sarebbe meglio rispettarli un poco di più, i grandi artisti!): da che il pittore Ziem si era levato ed aveva scritto che un capolavoro non si doveva toccarlo che dopo un concillio, dei più illustri artisti della Senna, le sevizie al quadro eran cessate, ma ora son incominciate peggio di prima.

Il *Bacchus* di Leonardo da Vinci — lo rilevano gli stessi francesi — in piena Grande Galleria, « non offre più che una imagine sbiadita, secca, incerta, priva di tutta la bellezza della sua misteriosa patina ». E' un vero disastro. Il paesaggio è sfumato, su tutta la figura di Bacco restano orribili macchie brune, il contorno è divenuto secco, la testa è perduta. Addio tutta la bellezza, la morbidezza mirabile

Accanto, la *Vierge aux rochers* grossolanamente riverniciata, ha meglio resistito allo stesso trattamento, ma non ci ha guadagnato niente.

E fra poco, forse, la stessa sorte toccherà e *la Vierge et Sainte Anne* ed alla *Gioconda.*

Londra. — Esposizione d'arte antica tedesca.

Al Burlington Fine Arts Club di Londra, negli scorsi mesi di giugno e luglio, fu molto ammirata l'Esposizione di arte antica tedesca: essa riuscì molto importante, sia per abbondanza, sia per la scelta dei soggetti inviati. Cinque opere del Dürer e altrettante di Carnach basterebbero a fare la fama d'un'Esposizione, anche senza la presenza del maestro di S. Bartolomeo, di Ostendorfer, di Altdarfer, di Raldang Gruen, di Elsbeiner e di altri minori.

Londra. — Un quadro che ritorna alla National Gallery.

La National Gallery è rientrata in possesso, pel testamento del signor Beit, di un magnifico quadro di Reynolds, *Lady Cookburn e i suoi figli*, che essa possedette già durante alcuni mesi, nel 1892, prima che il milionario sud-africano ne avesse fatto l'acquisto.

Lady Marianna Hamilton, che lo teneva per eredità, l'aveva legato alla Galleria, ma gli eredi contestarono la validità del legato, arguendo che la testataria non aveva che l'usufrutto del detto quadro e non aveva in conseguenza il diritto di disporne.

Vi fu la causa e gli eredi, che la guadagnarono, vendettero il quadro ad un mercante di quadri; questo ne diede 450,000 franchi e lo rivendette subito al sig. Beit con un notevole utile.

Heidelberg. — Per la conservazione del vecchio castello.

Contro la ricostruzione del vecchio castello di Heidelberg, progettata dal Governo Badese protesta un'associazione formatasi apposta e alla quale in poche settimane si sono iscritte sedicimila soci di tutte le parti della Germania.

Un memoriale è stato diretto dalla presidenza di quest'associazione alle due Camere badesi. Porta le firme del prof. Thode, il celebre titolare della cattedra di storia dell'arte nell'Università di Heidelberg e genero di Riccardo Wagner e del non meno celebre pittore Trubner.

Così scienza e arte si uniscono, per conservare al mondo il castello di Heidelberg.

PREMIATO STABILIMENTO LEGATORIA

TORRIANI & C. SUCCESSI A **NATALE BRUSA**

4, Via Bossi - MILANO - Via Bossi, 4

LEGATURE D'OGNI GENERE DI PREMIO E REGALO, ARTISTICHE E COMMERCIALI

LEGATURE PER LIBRERIE, D'USO PRIVATO E SCOLASTICO

Album per Fotografie e Cartoline — Scatole e Cartelle per Uffici e Amministrazioni.

Alberto Grubicy

GALLERIA d'ARTE MODERNA

MILANO

Piazza Castello ⚜ ⚜ Largo Cairoli, 2

La Galleria

ALBERTO GRUBICY

è anche editrice delle opere degli artisti di cui possiede gli originali e vende quindi le riproduzioni in fotografia, fotoincisione ed acqueforti delle opere di:

G. SEGANTINI e dei figli Gottardo e Mario
di **GAETANO PREVIATI - TRANQUILLO CREMONA**
CARLO FORNARA - A. TOMINETTI
CESARE MAGGI - ADOLFO MAGRINI

IMITAZIONE **GOBELINS**

Stampe a Colori ad Olio Inalterabili

su Tele Panama - Tessuto Arazzo

Mater Purissima, di D. Morelli	- 60×100	tela panama	L. 10,—
id.	- 60×100	tess. arazzo	» 20,—
id.	- 56×70	tela panama	» 6,—
Autoritratto Lebrun	- 50×70	id.	» 5,—
Madonna col Bambino del Murillo	- 70×100	id.	» 10,—
Madonna degli Olivi - Barabino	- 40×70	id.	» 5,—
Madonna del Rosario - Barabino	- 50×70	id.	» 5,—
Giovinetta sorridente del Vinci	- 50×70	id.	» 4,—
Giovane donna del Giuliano	- 50×70	id.	» 4,—
Ritratto di Carlo Marx	- 50×70	id.	» 6,—
id.	- 50×70	tess. arazzo	» 10,—
Madonna della Guardia	- 50×70	tela panama	L. 5,—
id.	- 50×70	tess. arazzo	» 10,—
Madonna della Seggiola - Raffaello	- 50×50	tela panama	» 6,—
id.	- 50×50	tess. arazzo	» 12,—
Ritratto di S. S. Pio X - Campi	- 50×70	tela panama	» 6,—
id.	- 50×70	tess. arazzo	» 12,—
Mater Amabilis - Fontana	- 70×100	tela panama	» 10,—
id.	- 70×100	tess. arazzo	» 20,—
Madonna degli Aranci - Barabino	- 35×70	tela panama	» 5,—
La Preghiera - Piccio	- 60×70	id.	» 6,—
Sposalizio di Maria Vergine - Raffaello	- 70×100	id.	» 15,—

Dirigere commissioni e vaglia alla Ditta

MENOTTI BASSANI & C. - Milano, Via Castelfidardo 7-9.

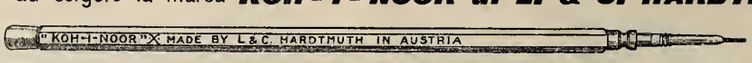
I migliori LAPIS del mondo sono i

"Koh - i - noor,, di L. & C. Hardtmuth

i soli fabbricati in 17 ben distinte gradazioni

Mina quasi nera, resistente, eguale, perfetta e di pochissimo consumo ⚜ I più cari ⚜ I più economici

Guardare ad esigere la marca ***KOH - I - NOOR di L. & C. HARDTMUTH***



⚜ ⚜ ⚜ ⚜ **La presente Rassegna è stampata con Inchiostri della Casa CH. LORILLEUX & C.** ⚜ ⚜ ⚜ ⚜

Anno VI - N. 11 Milano: Novembre 1906

RASSEGNA D'ARTE

DIRETTA DA
GUIDO CAGNOLA E FRANCESCO MALAGUZZI-VALERI

Sommario:

DOTT. TIBERIO GEREVICH: Sull'origine del Rinascimento Pittorico in Bologna *(con otto incisioni) (continua).* — DIEGO SANT'AMBROGIO: I due affreschi maggiori dell'atrio di Sant'Ambrogio *(con tre incisioni).* — ANTONIO MASSARA: I primordii dell'arte novarese *(con sei incisioni) (continua).* — ANTONIO CASA DA RENO: *Varietà* - Un Castello del Brunelleschi. — G. C.: Per la bellezza d'Italia. — Bibliografia. — Necrologio. — Cronaca.

Abbonamento annuo:
per Milano L. 10
nel Regno „ 12
per l'Estero „ 15

Direzione e Redazione
Via Cusani, 5
Amministrazione
Via Castelfidardo, 7
MILANO

EDITORI MENOTTI BASSANI & C. - MILANO
7-9 — Via Castelfidardo — 7-9

Un numero separato L. **1.25.**
Un numero arretrato » **1.50.**

Conto corrente colla Posta.

CRONACA

Firenze. — Un munifico dono del barone Giulio Franchetti.

Leggiamo nella *Nazione* di Firenze:

« A molti destò meraviglia lo scoprimento della tomba di Carlo Magno per esaminare i due pregevoli tessuti, uno della seconda metà del 10° secolo e l'altro del secolo 12°, ravvolgenti le reliquie di quell'Imperatore.

« Ma questa meraviglia è mancata a coloro che conoscono la ragione dello scoperchiamento di quel sarcofago.

« Sotto gli auspici dell'Imperatore di Germania, a cui sta a cuore ogni ricerca storica ed artistica, il dott. Lessing, direttore del Museo d'Arte industriale di Berlino, da molto tempo fa delle ricerche e degli studi per una grandiosa pubblicazione con splendide riproduzioni relative alla storia delle Arti Tessili del Medio Evo e della Rinascenza, e per tale oggetto da molti anni va visitando e studiando collezioni e campioni di tessuti antichi ovunque si trovino. Tali ricerche dal dott. Lessing furono fatte anche in Firenze, dove a varie riprese visitò e studiò l'interessante collezione di tessuti antichi appartenenti al nostro concittadino barone Giulio Franchetti.

« Ora possiamo dare la lieta notizia che questa collezione, composta di circa 650 pezzi e che comprende saggi dal 6° fino al 18° secolo, ben presto andrà ad arricchire le sale del nostro Museo Nazionale, perchè il barone Franchetti ha stabilito di farne donazione al Comune di Firenze, purchè ne sia dato conveniente collocamento in quel Museo, seguendo in ciò l'esempio dei benemeriti e compianti Luigi Carrand e Costantino Ressman che vollero lasciare al Comune di Firenze le loro splendide collezioni.

« Questo munifico atto del barone Franchetti è tanto più apprezzabile, servendo a colmare una lacuna lamentata nel nostro Museo, perchè mentre vi si trovano degli importanti pezzi di stoffa antica provenienti dal lascito Carrand, però quelli non costituiscono una vera e propria collezione di saggi di quell'Arte della Seta a cui Firenze dovette tanta parte della sua antica prosperità ».

Firenze. — Ladri di oggetti d'arte.

I ladri di oggetti d'arte hanno compiuto un audace ingente furto a danno del principe Piero Strozzi. Entrati nella cappella attigua alla villa del principe, posta fuori di porta San Frediano, asportarono due crocifissi antichi e altri oggetti sacri. Dalla cappella passarono nella villa, completamente incustodita, e non curandosi della biancheria e delle argenterie, rubarono due statue di bronzo, tre candelieri e un orologio dell'epoca dell'Impero, di grande valore.

Spoleto. — I furti nel coro del Duomo.

Leggiamo nell'*Avvenire d'Italia:*

« I cittadini che hanno cura delle patrie antichità d'arte sono in questi giorni impensieriti per quella che si potrebbe chiamare la questione del coro di S. Domenico.

« Si dice che sia stata presentata all'autorità la domanda per poter vendere questo coro; la voce non sembra però fondata; fa anzi meraviglia che si attribuisca l'intenzione di vendere una preziosa opera d'arte a chi invece deve dolorosamente lamentare i recenti furti consumati dai soliti leggendari ignoti, che hanno comodamente rubato quattro *mensole*, quattordici *capitelli*, sei *fregi* e diversi altri ornamenti!

« E' superfluo dire che tutte le parti del coro sono di bellissima esecuzione e di grande valore, anche per la loro antichità ».

Verona. — Il Teatro Romano.

Leggiamo nel *Giornale d'Italia* questo bellissimo articolo in cui sono preziosi dati storici sui precedenti scavi e su quelli in corso nel teatro romano di Verona.

« E' un altro testimone della grandezza di Verona romana che si ridesta dopo lunga stagione, durante la quale la forte città mirò i foschi tramonti dell'Impero, sentì i fremiti dei biondi guerrieri, vide rinnovarsi regni e costumi tra le pietose leggende « per cui tanto piansero i cuori gentili e i poeti cantarono ». Son poche le città in Italia che abbiano saputo conservare, come Verona, per provvido destino o per felice intuito dell'avvenire, tutta intera la storia che preparò i tempi moderni, attraverso le invasioni germaniche, il feudalismo, i comuni, le signorie e l'alterna onnipotenza straniera.

E anche ora il classico teatro ritorna alla luce a fianco della collina — come quello di Dionisio in Atene —, lo sguardo può correre intorno ed abbracciare la serie suggestiva de' secoli e ammirare oltre le mura di Gallieno e di Teodorico quelle degli Scaligeri e le sparse rovine del castello dove Berengario, dopo molte fortunose vicende, incontrò fra le salmodie notturne il pugnale di Flamberto; e più in su i baluardi della recente dominazione, che parevano sfidare i secoli. Non a torto un brioso scrittore parigino, che conosce ed ama le nostre città silenziose, domanda a sè stesso in un impeto d'entusiasmo: « *Oubliées? Padoue? Vérone? mais il n'y a pas de noms plus célèbres!* »

Andrea Monga (1794-1861), un innamorato della grandezza romana non meno del suo illustre concittadino, monsignor Bianchini, ma non — come lui — terribile sperperatore di antichità, iniziò « con principesca munificenza » questi scavi, che ora sono stati ripresi per cura del Comune, col concorso della Cassa di Risparmio e del Ministero della pubblica istruzione, sotto la guida del prof. Ghirardini e la preziosa tecnica dell'ing. Donatelli.

Il teatro elegante, che occupa un'area di quasi 15 mila m. q. che deve essere stato capace di più che 10 mila persone, s'adagia sotto la collina tufacea, ove s'ederge — austriaca acropoli — il castello di S. Pietro, sotto il quale correva un *ambulacrum pensile*, donde l'occhio, sorvolando il teatro, poteva dominare i *navalia* nel fiume Adige, che si svolgevano tra i ponti *Marmoreus* ed *Aemilius*. Anche per queste esigenze di situazione, il retroscena che corre parallelo al fiume per una lunghezza di 111 metri, aveva una elegante facciata esterna, dove l'opera distruggitrice del tempo e degli uomini ha prodotto i guasti maggiori.

Del resto possediamo delle pregevoli ricostruzioni architettoniche dell'antico teatro e della *naumachia* tra le quali mi piace citare quella del Falchener, tratta da un disegno del Palladio e un'altra del Guillaume, che sta nell'*Ecole des Beaux Arts*, a Parigi.

La scena interna, mercè gli scavi in corso, si può ora facilmente ricostruire con l'occhio interprete della mente. Un particolare non comune è che la parete di sfondo della scena non è rettangolare, ma semicircolare. Le gradinate della cavea si svolgono in due ordini, sormontati da un elegante loggiato, in gran parte disperso; ma su uno di questi marmorei palchetti, che il Monga potè ricostruire, si legge ancora il nome *Valeria Severia*.

Disgraziatamente, vuoi per le friabili costruzioni tufacee, vuoi per le manomissioni dell'età di mezzo, il teatro ha subito de' guasti irreparabili. C'è un decreto di Berengario dell'anno 895, col quale ordina che — per evitare il ripetersi di una catastrofe precedente, dov'erano perite quaranta persone — si demolissero tutte le pareti del teatro che minacciassero nuove rovine: triste sistema di distruggere anzichè riparare, sistema che, purtroppo, è durato fino a tempi a noi molto vicini! Ad ogni modo, da un altro decreto del 919 pare che il teatro fosse ancora in uno stato di relativa conservazione, perchè se ne determinavano l'ambito metrico, i limiti delle singole proprietà private e degli edifizi sovrapposti, i quali seppellirono per lunghi secoli il monumento insigne.

Con gli scavi recenti vanno scomparendo tutte le grame casette che lo ingombravano, tranne la chiesa dei SS. Siro e Libera, sorta in età lontana tra la gradinate di sinistra e probabile trasformazione di un antico edificio, costruito su le rovine del teatro. Con savio criterio si è pensato di conservare intatto — liberandolo da ingombranti accessorî — il piccolo tempio, al quale si riconnette una rispettabile tradizione e che — in ogni modo — è una pagina di storia che non dobbiamo distruggere perchè indica insieme la compenetrazione e la sovrapposizione di due civiltà.

Così il rivivere le età scomparse nella loro integra successione di aspetti e di reazioni — fin dove è possibile — non distruggendo ma conservando è segno di civiltà progredita e in perfetta armonia con quei giusti criterii che ora prevalgono rispetto alle memorie del passato.

L. M. Montresor.

RASSEGNA D'ARTE

ANNO VI. MILANO - Novembre 1906. N. 11.

Sull'origine del Rinascimento Pittorico in Bologna

GENERALMENTE la scuola pittorica bolognese fu ed è abbastanza trascurata nella storia dell'arte, tanto che l'opera sua nell'epoca medioevale, si trova tuttora immersa nelle tenebre. Non se ne conoscono per la maggior parte che nomi senza lavori o lavori senza nomi e la nuova critica passa davanti ai primitivi bolognesi, troppo scarsamente rappresentati nelle gallerie pubbliche, con uno sguardo di quasi noncuranza, fissando tuttavia l'occhio al Francia, non senza però aver prima gettato un'occhiata al Perugino.

Questa scuola dimostra, verso la metà del sec. XV, una lamentevole decadenza: parecchi maestri vanno ancora brancicando sugli ultimi resti del trecento; altri invece, presentendo tempi cambiati aspirano ad un'emancipazione, ma, ignari come sono dei nuovi mezzi tecnici, in luogo di avanzare, non sanno che inciampare sul nuovo cammino. Perciò, quando l'arte ferrarese viene onde porgere un aiuto alla consorella della città vicina, trova in povera condizione la pittura di Bologna. La schiera aiutatrice, con a capo Ercole de' Roberti, il Cossa ed il giovane Costa, si presenta alla corte mecenate dei Bentivoglio indossante un'armatura moderna di tendenze d'arte di adamantina tempra, proveniente dalle officine di Padova e d'Arezzo. Costoro portan seco gli ammaestramenti tecnici della coscenziosa scuola squarcionesca e di Piero dei Franceschi, ed è con la magìa di questi mezzi, che riescono a rianimare, chiamandola a nuova vita, la scuola di Bologna ch'era ormai agonizzante. Ma l'arte ferrarese, non appena trasferitasi, cambia in singolar modo il suo carattere: le rozze e dure forme si raddolciscono e s'arrotondano; il rigido naturalismo, la drammaticità agitata si trasformano in dolce poesia, in un lirismo immobile.

Madonna - Scuola bolognese, sec. XII - *Bologna - Pinacoteca. — Fot. Poppi.*

Questo cambiamento curioso riguarda una delle questioni men chiare della storia dell'arte italiana, e la critica moderna, che non ha mancato di tentarne la spiegazione, ne attribuisce generalmente la causa all'influenza della scuola umbra e in ispecie a quella del Perugino. La soverchia ammirazione per il maestro umbro è uno dei più pericolosi pregiudizi che il più delle volte suol nuocere, nella storia dell'arte, alla vera risoluzione di tante questioni importanti.

Il Perugino sembra esser il fato della scuola quattrocentistica bolognese. *Difficilis est satiram non scribere.* Una scuola fiorente, la quale con diligente lavoro sviluppa in sè caratteri individuali, che, nella persona del Francia, regala al quattrocento uno dei suoi più eccellenti pittori, che attrae a sè uno tra i più valenti maestri ferraresi, il Costa, e che, mediante Timoteo Viti, determina la prima evoluzione dell'Urbinate, ora vien costretta a sacrificare servilmente la sua individualità artistica, tutta quanta, ai piedi del tiranno di Perugia.

Nella terra dove sorge *Bononia* colle sue torri superbe pur avanti l' epoca cristiana era intensa ed attiva la cultura artistica; il medioevo vede erigervi magnifiche chiese; il quattrocento nascere palazzi graziosi ed eleganti che imprimono un carattere originale all'architettura bolognese, e, quanto alla scultura, un tipo speciale si vien sviluppando dai monumenti sepolcrali. È possibile ora che tale e tanta energia artistica non fosse capace nel campo della pittura di creare un'impronta propria?

Il popolo abitante questa terra acquistò, sin dai primi tempi storici, sotto l'influsso dei successivi avvenimenti civilizzatori, un fondamentale carattere morale che lo distingue dagli altri popoli del paese italiano, e la cui

Natività della Vergine - Scuola bolognese, sec. XVI - *Bologna - Pinacoteca. Fot. Poppi.*

continuità storico-etnica si può dimostrare sussistere tuttora nell'inclinazione morale, nel dialetto e nell'arte stessa.

Gli scavi fatti ne' vicinissimi dintorni di Bologna dànno un concetto preciso dello stato della civiltà locale umbra ed etrusca: di quelli, i vari oggetti rinvenuti fanno testimonianza quanto grande sviluppo avesse l'agricoltura presso di loro e come, essendone anzi l'occupazione prediletta, facesse nascere in quel popolo inclinazioni ed attitudini tranquille e pacifiche, tali che gli toglievano la possibilità di resistere agli etruschi conquistatori; di questi invece, gli avanzi rimasti fanno chiaramente vedere che il loro carattere fu agitato e belligero, ciò che ci dà la spiegazione dei grandi loro successi guerreschi. Permane la civiltà umbra anche sotto il giogo etrusco; anzi — come tante altre volte la storia c'insegna — il popolo conquistatore s'appropriò la civiltà del sottomesso e coll'andar del tempo, infiacchitosi, dovè cedere il passo ai nuovi padroni, i Galli Boi.

Il carattere quieto, piuttosto contemplativo che attivo degli umbri, non ha mancato di manifestarsi anche nella loro arte, che — al contrario della naturalistica degli Etruschi — ha tutta un'impronta idealistica; il loro istinto artistico predestinò quell'arte a un modo di rappresentazione semplice ed astratto, cui fa perfetto riscontro la loro ornamentazione geometrica. L'arte umbra significa la vittoria della linea ideale sopra la naturale, rinunciando volontieri alle forme offerte dalla natura a favore di quelle idealistiche, da essa create. La predominanza della civiltà umbra, anche sotto la soggezione etrusca, influì decisamente sull'istinto artistico dello spirito locale che si vien formando nel popolo *felsineo*, nella cui manifestazione artistica resterà, anche nel sommo quattrocento, tradizione la linea ideale.

Gli avvenimenti dell'era cristiana contribuiranno poi, gradualmente, a fortificare quello spirito tradizionale. Nella lotta tra Ghibellini e Guelfi, Bologna si trova al fianco di quest'ultimi; le sue relazioni politiche con la corte romana, anche dopo l'Esarcato, contribuiscono grandemente ad aumentare il sentimento religioso dei bolognesi. Le antiche cronache della città son piene di descrizioni dei più disparati miracoli, i quali — ad eccezione dell'Italia meridionale — in nessun'altra regione di essa preoccupano in tal grado la fantasia mistica del popolo. La dominazione tirannica dei Bentivoglio cercava d'espiare il sangue versato con un ardente culto religioso; i varî membri di questa famiglia sono i più munifici donatori alle chiese; Giovanni II, il tiranno superbo, si fa, ad istanza di Giovanni da Ripatransone, suo confessore, *con una Patente assai decorosa,* figlio umile del Convento agostiniano di Bologna (1). E tutt'oggi questo popolo mantiene ancor viva l'intensa vita religiosa condotta per il passato, come del resto in tutte le sue manifestazioni esso si distingue sempre per il suo carattere soave e e quieto, a cui vediamo sottomettersi perfino il dialetto nella sua fonetica. L'anima locale, determinata dalle circostanze storiche ed etniche, in un carattere così decisa-

Madonna in trono - Vitale delle Madonne - *Bologna - Pinacoteca. — Fot. Poppi.*

(1) P. Luigi Torelli: *Secoli Agostiniani* - Bologna. MDCLXXXII, VII: 319, sotto l'anno 1481.

Invenzione della Croce - Vitale delle Madonne - *Bologna - Pinacoteca — Fot. Poppi.*

mente risoluto, deve aver posseduto tanta vitalità, che l'arte pittorica da lei prodotta, nella sua più gloriosa epoca, dovea senza dubbio poter precisare con forze proprie il proprio carattere.

La pittura bolognese, sul finir del quattrocento, non deve il suo carattere lirico a un' ispirazione umbra, giacchè la feconda influenza dell' anima locale da una parte, il profitto dei principî tradizionali de' precedenti maestri dall'altra, le hanno dato facoltà di poter trasformare coll'anima propria la moderna tendenza ferrarese ed adattarla all'evoluzione ininterrotta della scuola locale.

I.

La pittura medioevale bolognese è uno dei più confusi capitoli della storia pittorica d' Italia. L' ingenua parzialità del Vasari per l'arte toscana (1) lo rende preoccupato, e nello stesso tempo ingiusto, verso le altre scuole, e in particolar modo verso la bolognese; e quelli tra gli scrittori che presero la via che il Vasari aveva tracciata, si macchiano, con critiche più o meno acute — e nemmeno i Cavalcaselle e Crowe ne vanno esenti — della stessa colpa. Gli scrittori bolognesi invece, quasi che con la propria l'altrui parzialità volessero contrappesare, dimostrano scrivere sotto l'impulso di un forte sentimento *campanilistico;* il più oggettivo di loro, però, sembra essere il Bolognini (1), come, fra tutti gli antichi storiografi, spetta al Lanzi il pronunciare l'opinione relativamente più giusta e più spassionata.

Tra i lavori scritti secondo le esigenze della moderna critica, solamente l'ultima edizione della *Guida di Bologna* (2) fa qualche osservazione su questa epoca della pittura bolognese. Le sue note condannano giustamente il parere degli storici locali; ma, abbattendo le ingenue ipotesi invecchiate, non si curano di presentarci un qualche nuovo concetto e sembrano anzi, alla fin fine, dar ragione al Vasari (3).

Il Vasari sa ben poco di questa scuola, gli autori locali, invece, mostrano di saperne anche troppo; ma questi, meno di lui scusabili, come lo scrittore aretino, non ci tramandano che notizie confuse, in frequente contraddizione fra loro (4).

Il fatto che in Bologna già nella prima epoca dell'arte cristiana si videro erigere molteplici chiese, dà la naturale supposizione d' una parallela attività pittorica. Fuori della pinacoteca, nella chiesa di Santo Stefano e nell'annesso suo museo, si conservano pitture bizantine, la cui epoca siamo ben lontani dal poter precisare. Esse mostrano tuttavia con un' evidenza certa due differenti

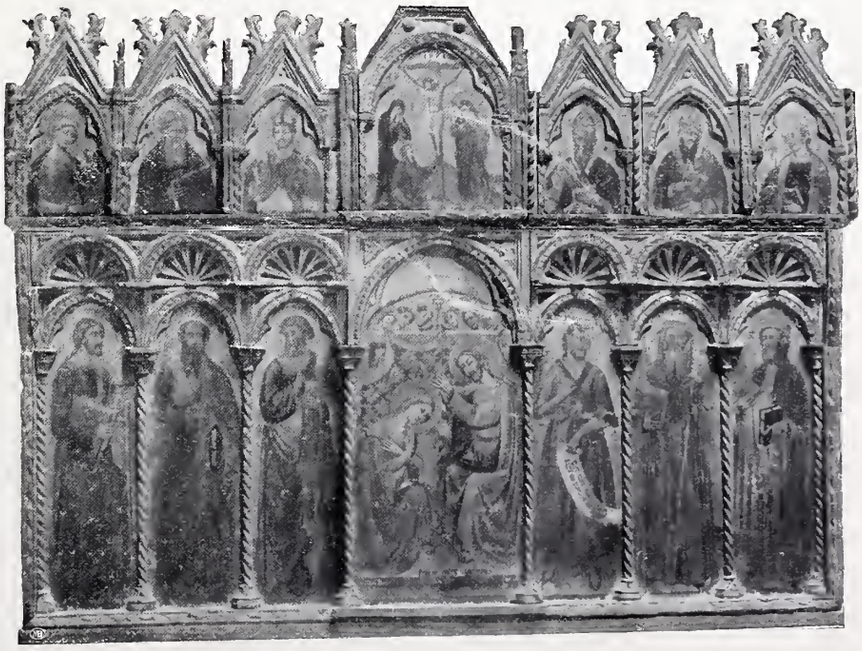
(1) « .. innalzare la sua Toscana sino al cielo ». Gio. Paolo Lomazzo: *Trattato dell'arte de la Pittura.* Milano, 1584. Lib. II, Cap. I, pag. 112.

(1) Antonio Bolognini Amorini: *Vita dei pittori ed artefici bolognesi.* Bologna, 1841-43.

(2) Corrado Ricci: *Guida di Bologna.* Bologna, MDCCCC.

(3) « Ad ogni modo è sicuro ch'essa (la prima scuola bolognese) non è di molto valore ». Op. cit., 100.

(4) Già il D'Agincourt prende occasione di lamentare l'incertezza cronologica del Vasari e del Malvasia (*Storia dell'Arte.* Prima traduzione italiana. Prato, 1827. IV: 449[1]).



Polittico - Simone dei Crocifissi - *Bologna - Pinacoteca. — Fot. Poppi.*

maniere: l'una disegna, su spazi vasti, grandi figure con contorni duri ed angolosi; pone i colori uno accanto all'altro in lunghe strisce, senza alcun passaggio intermedio, insomma si tiene attaccata, con poca fortuna, alla tecnica dei mosaici; pare perciò esser anteriore all'altra, la quale predilige le dimensioni piccole, modella con cura minuziosa, tratta i colori in modo più adatto alla tecnica trasformata, volontieri rinunciando all'affresco per limitarsi ai quadri su legno. La produzione artistica dei primi secoli cristiani — dopo aver fortunatamente evitato il pericolo unno — vien dall'invasione degli Ungari in gran parte annientata, cosicchè, nel principio del sec. X, un nuovo gruppo di maestri bizantini trova occasione di ricostruire i monumenti artistici della città, la cui soggezione politica dall'Esarcato ravennate dà, per una necessaria conseguenza, anche una artistica dipendenza. La maniera bizantina fu, in alcune botteghe bolognesi, mantenuta come una sacra tradizione, fino al cinquecento. Nelle raccolte, nelle chiese, ed anche nei muri di parecchie case, vedonsi pitture bizantineggianti che dimostrano, nel limite del generale schema bizantino, l'influsso esercitato dal formalismo di varie epoche.

Nel corso dei sec. XI e XII lavoravano in quelle botteghe alcuni maestri di cui restano ignorati i lavori per mancanza di firma: un pubblico istrumento del 1090 riferisce d'un certo *Gandulfus Pictor* (1), un altro (1173) d'un *Guido Pictor* (2) (detto *Guido antichissimo),* e un terzo (1196) ricorda d'un *Petrus Dini Pictor* (3), il quale è stato confuso con un pittore che si sottosegnava *p. f.* e che fioriva verso l'anno 1115 (4). A quest'ultimo è stato attribuito un'affresco del quattrocento, esistente nella chiesa di Santo Stefano (5).

(1) Bolognini: op. cit., I: 8. Secondo lo Zani, lavorava circa l'anno 1165 (Pietro Zani: *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle Belle Arti,* Parma, 1819-22. Parte prima, IV: 133).

(2) Carlo Cesare Malvasia: *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi.* Ed. Zanotti. Bologna, 1841. I: 21[2]. I suoi lavori furono visti ancora nel settecento (Fr. Pellegrino Antonio Orlandi: *Abcedario Pittorico,* Ed. II, Venezia, MDCCLIII, 320). Zani riporta la firma d'un suo lavoro: « Anno Domini 1178. Guidus Bononiensis pingebat » (op. cit., IV: 133.).

(3) Malvasia: op. cit., I: 21[1].

(4) Ib.; al medesimo luogo sono spiegate queste lettere: *Petrus fecit.*

(5) Girolamo Bianconi: *Guida di Bologna.* Bologna, 1820, pag. 334. Le iniziali *p. f.*, che il Bianconi afferma d'aver veduto nell'affresco sunnominato e che oggi non vedonsi più, sono state lette dall'Oretti per *P. P.* e spiegate *Paolo Pittore,* cioè Paolo di famiglia Avanzi, fiorente verso il 1396. (Marcello Oretti: *Le pitture nelle chiese della Città di Bologna.* 1767, pag. 368. Manoscr. Bibl. Com. di Bologna, Ms. Erc, N. 30.)

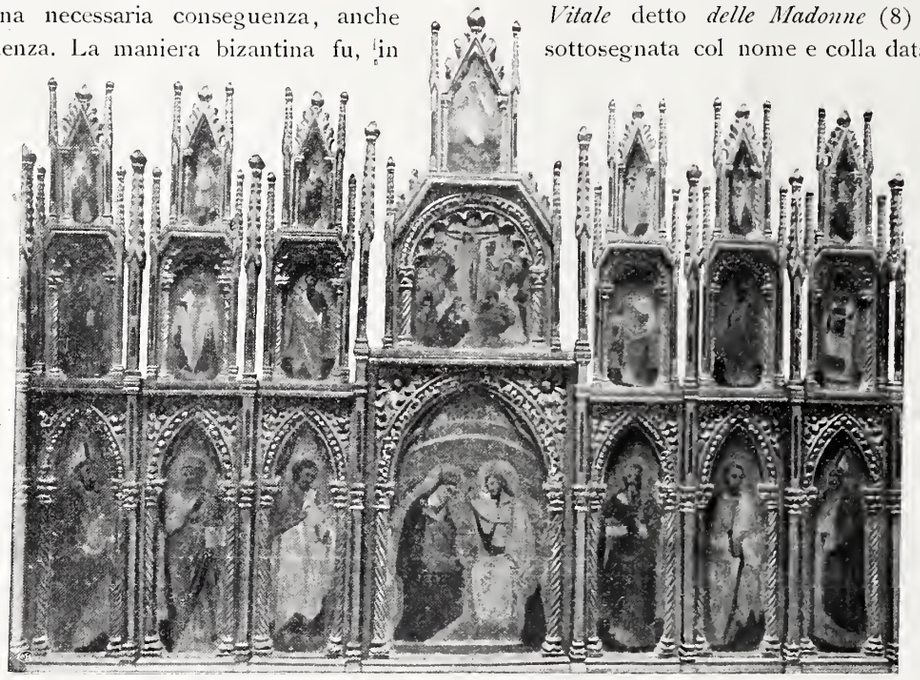
Dello stesso secolo XII (circa il 1165) si ha notizia, infine, d'un certo *Ottolino da Bologna* pittore (1).

E così anche del dugento non sono noti altro che nomi, senza che ad essi si possa ascrivere lavoro alcuno, cioè: *Bobbo Pittore Greco* (2), *Ventura* (5), *Urso* (4) (o Orsi, Orsone, Ursone), *Zanello* (5) (o Giovaniello, Giovanello, Gioanello), *Marco da Lucca*, *Antonio Cicogna*, *Paolo dell'Avvocato* (6).

I dipinti che sembrano fatti in quest'epoca, benchè, per i molti restauri, non conservino che troppo poco del loro carattere, non possono con tutto ciò mai sconfessare la loro origine bizantina.

II.

Una Madonna della Pinacoteca di Bologna (7) di *Vitale* detto *delle Madonne* (8) è la prima pittura sottosegnata col nome e colla data (9), che si dimostra emancipata dalla maniera bizantina e che si offra ad un tempo come punto preciso di partenza. La Madonna seduta in trono, piegando la testa nella direzione opposta dello sguardo, tiene il vivace bambino, vestito di trasparente tunichetta, che leggermente s'aggrappa con la mano destra al manto della madre, mentre con l'altra richiama la sua attenzione sopra un devoto confratello inginocchiato e presentato da un grazioso angiolo, al cui lato opposto, per ragion di simmetria, sta in ginocchio un altr' angiolo non meno



Polittico - Simone dei Crocifissi - *Bologna* - *Pinacoteca.* — *Fot. Poppi.*

(1) Zani: op. cit., IV: 133.

(2) Dipingeva nel parlatorio del Convento di S. Bernardino nel 1213. (Oretti: Manoscr. cit., 126.)

(3) Lavorava fra il 1197 e 1220. (Malvasia: op. cit , I: 22.) Si occupava anche di scultura ed architettura; adornò per ordine di Enrico della Fratta, vescovo di Bologna, una porta dell'antica chiesa di S. Pietro con dei leoni e con varie figure scolpite in marmo. (Orlandi: op. cit., 480).

(4) Lavorava fra il 1221-40. (Malvasia: op. cit., I: 22.)

(5) Figlio del precedente: « Zanellus q.[m] Magistri Ursi ». Zani: op. cit., IV: 133; lo stesso Zani lo distingue da un *Giovannino da Bologna* (ca. 1288), intagliatore d'ornati in legno.

(6) Per i tre ultimi: Ricci, op. cit., 100.

(7) N. 203. L'iscrizione della tavola è: « *vitalis de bononia fecit anno MCCCXX* » e sotto « *hoc opus fecit fieri dna blaxia paia magistri iohanis de plaxecia* ».

(8) Le sue notizie (fra 1300-50): Malvasia, op. cit., I: 26; Oretti, manoscr. cit., 180, e « *Le chiese di Bologna nel loro stato antico* », 1775, manoscr., parte II[a] pag. 7. Bibl. Com. Bol., num. cit.; Zani, op. cit., IV: 134; Bolognini, op. cit., I: 10.

(9) La firma non ostante i dubbi riportati dai Cavalcaselle e Crowe (*Stor. d. pitt. ital.*, IV: 351), non è apocrifa; il carattere, benchè pendente un po' a destra, non è dissimile da quello del resto dell'iscrizione: accade più d'una volta in quel tempo che la firma sia di carattere diverso. La tavola, per altro, mostra d'aver sofferto piccoli danni nella parte della firma; in conseguenza di ciò questa poteva ben essere rinfrescata.

delicato e grazioso del primo. Nel fondo dorato è disteso un drappo rosso, di ricco ornamento, che si stende in parte sul trono. Fra le semplici pieghe della tunica rosea della Madonna lumeggiano riflessi leggeri e chiari, e le linee del suo manto celeste girano in un tranquillo ritmo, accentuato qua e là dal verde della fodera. Il tono fondamentale, accennato dalla tunica, s'impallidisce gradualmente sui vestiti degli angioli, in trasparenti mezze tinte violacee. Il rotondo e grazioso volto della Madonna, con tutti i particolari, non lascia dubbio intorno alla sua provenienza dal tradizionale tipo di Siena; la piccola bocca, arcuata in basso, con le labbra un po' pendenti ed unita da una impercettibile sfumatura ai lobi nasali, nonchè il naso, le belle inarcate sopraciglia e il rotondo mento delicatamente modellato, sembrano fatti, a prima vista, da un maestro senese. E nemmeno possono sconfessare quell'origine, il Gesù, nè gli angioli con la loro pettinatura strana, nè la mossa caratteristica della Madonna con le spalle leggermente voltate.

La Madonna di Vitale è però qualcosa di più d'una semplice replica di quella tipica della scuola senese. La prima è più grassetta, più forte, fornita di un'ossatura più robusta e meno svelta e meno sentimentale della seconda. La flessuosa, troppo sensibile Madonna senese, si rinvigorisce sotto il clima bolognese: le mani divengono più forti, capaci all'azione, facendo supporre un'ossatura ben sviluppata, senza che però diano l'effetto del secco; le dita, ben modellate, invece di schierarsi, alla senese, una accanto all'altra in archi paralleli, si uniscono in linee piacenti. Eppure la tecnica dell'esecuzione ricorda e nello stesso tempo fa dimenticare il metodo usato nelle botteghe senesi. La tavola, prima di esser dipinta coi colori locali, rinforzati nelle ombre coi medesimi colori, subisce la preparazione di un sottile ed omogeneo strato di gesso; l'ultima vernice, che vien data, manca però dei riflessi verdastri e giallognoli, il che distingue la fattura senese. I colori son diventati più vivi, ed il vano lusso dell'ornamento è limitato.

Le solide e rotonde forme, l'armonia delle semplici e graziose linee, ed infine, nello squisito trattare dei colori la preponderanza della tinta calda, fanno risultare un effetto pieno di delicatezze e di vigorosa forza espressiva. E così il primo quadro documentato tocca già quel triplice accordo, la cui eco si ripercuoterà multipla nell'evoluzione seguente.

Un altro quadro della Pinacoteca di Bologna (N. 328) possiede caratteri simili. Ai piedi della Croce ritrovata sta, inginocchiata, Sant'Elena, e dirimpetto la figurina d'una monaca. La santa donna manifesta le medesime forme della Madonna precedente. La porpora del suo manto, che passa in linee quiete e piacevoli, immediatamente accanto al giallo intenso della fodera, e compensata un po' dal verde cupo del fondo, decide il caldo effetto coloristico dell'insieme. Il gran dipinto, pennellato in modo largo, manca dell'ultima vernice lucente, cosicchè gli ampî colori rimangono alquanto rozzi (1).

(1) Il libro 5° di spese del convento di S. Francesco in Bologna rammenta un suo lavoro, oggi perduto, sotto l'anno 1340:

Simone, detto *dei Crocifissi* (1), risulta allievo di Vitale nei suoi pochi lavori firmati, sufficienti però a stabilire l'evoluzione della sua arte, tanto importante per il trecento bolognese. Il gran polittico della Pinacoteca di Bologna (N. 163), sottosegnato *symon fecit hoc opus.*, rappresenta nello scomparto medio l'incoronazione della Vergine, il soggetto prediletto dal maestro: Cristo, seduto in un semplice trono, pone, chinandosi alquanto, la corona sul capo della madre, umilmente inginocchiata; al di sopra del drappo ornato, che sta nel fondo, in una lunetta dall'arco di variopinta gloria, graziose teste d'angioli inclinate, guardano con curiosità. A destra ed a sinistra, in caselle dorate, sono le quiete figure di vari santi, e nel compartimento sommo si presenta la solita scena del Calvario. Il volto della Vergine è identico a quello che soleva dipingere Vitale; il tipo di Cristo e dei santi dimostrano le conseguenze formali del tipo della Madonna, proveniente da Siena; la bocca singolare di quel tipo, disegnata assai delicatamente, si ritrova sul viso di Cristo, mentre con linee grossolane un po' allungata ed aiutata dalle rughe convenzionali della fronte, conferisce ai santi l'espressione d'una certa bontà energica. Il manto rosso di Cristo accenna il centro d'una consapevole composizione coloristica. Nel mezzo del compartimento di sinistra il rosso vivace del manto di S. Paolo, foderato di giallo, si perde colla tenue tinta violacea dei vestiti dei santi vicini; a destra, invece, la calda tonalità aurea di S. Leonardo assorbe i colori freddi degli abiti di S. Giovanni Evangelista e del re Giobbe. Al contrario, negli scomparti

Ritratto di Urbano V - Simone dei Crocifissi
Bologna, Pinacoteca — Fot. Poppi.

It. habuit Victal pro picturis forastarie. L. 6.
(Baldassare Carratti: *Estratti dai libri d'entrata ed spese del Conv. di S. Francesco di Bologna.* 1768. Manoscr. Bibl. Com. Bol. 17. G. II. 23-25.)

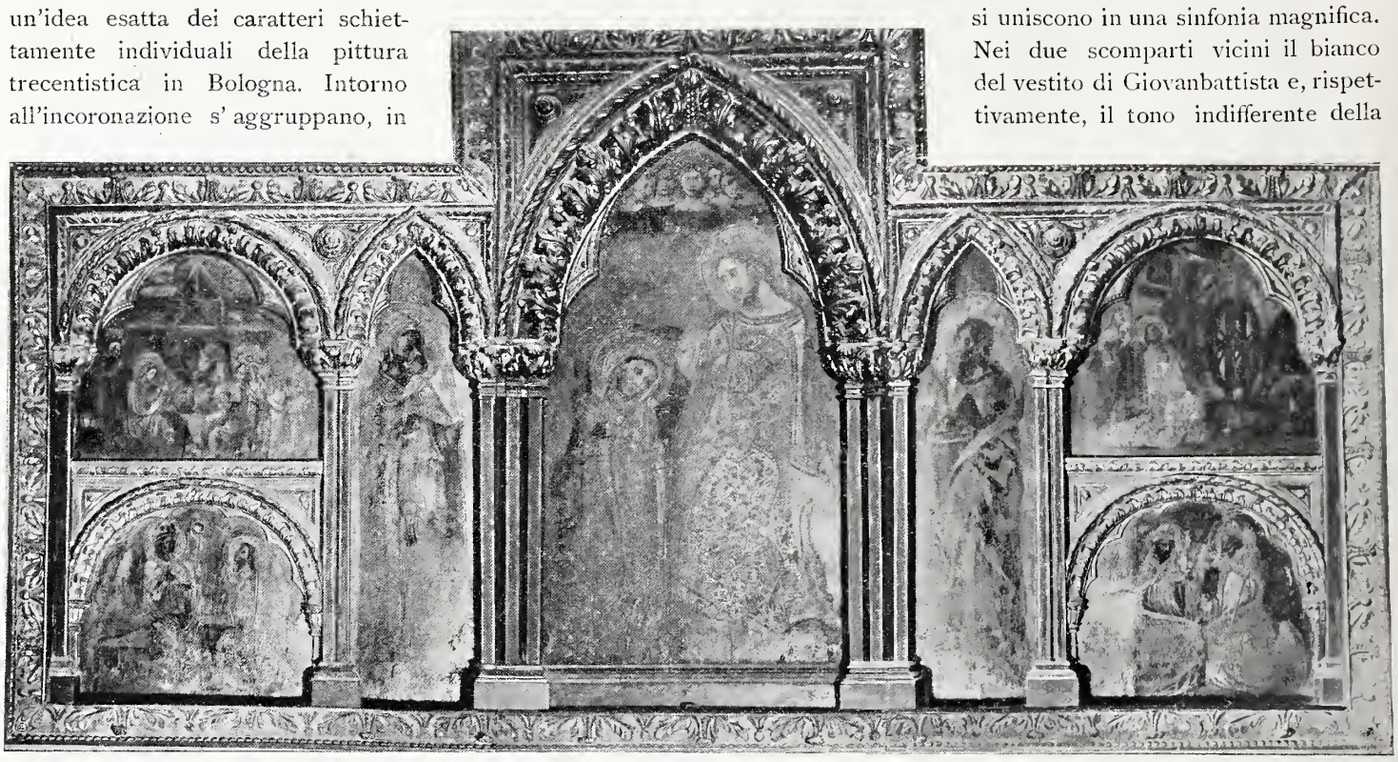
(1) Lavorava tra il 1370 ed il 1399, l'anno in cui fece il suo testamento. Le sue notizie biografiche in Zani, op. cit., IV: 135, 289.

superiori, le tonalità calde delle caselle estreme racchiudono armonicamente i relativi toni freddi. Questo polittico deve essere collocato fra i suoi primi lavori, per l'identità del tipo della Madonna a quello di Vitale, ed anche per i contorni grossolani, le tinte ancora un po' sorde, le ombre nere, alquanto pesanti.

Un'altro suo polittico (1) lo presenta al sommo della sua evoluzione artistica, e nel tempo stesso ci fornisce già un'idea esatta dei caratteri schiettamente individuali della pittura trecentistica in Bologna. Intorno all'incoronazione s' aggruppano, in dieciotto scomparti, posti in tre zone orizzontali, varî santi, nonchè la scena della Crocifissione e quella della Risurrezione. Il tipo della Madonna s' è alterato, perdendo le sue note senesi, e la sua sensibilità un po' affettata; però senza rinunciare alla delicatezza del modellato interno e senza diminuire l'intensità dell'espressione intima. L' ovale del volto è divenuto più tondeggiante, il collo più corto e forte; la mano d'una delicatezza più molle, pur mantenendo la forza naturale. Il tipo del Cristo, coi suoi biondi capelli ondeggiati e co' suoi occhietti vivaci, i santi con il loro carattere sereno, ma non severo e piuttosto contemplativo, si riattaccano, senza cambiarsi affatto, al polittico precedente. Il manto nero della Madonna, ricco di ricami d'oro, passa dalle sue spalle in piacenti linee, coprendo prima la sua testa, in modo però che il ritmo dei suoi capelli biondi e del suo grazioso collo non abbia a rimaner muto; i vestiti dei santi, disegnati con contorni compatti, si piegano con grandi linee quiete, ma non invariate; le pieghe — corrispondenti all' ideale artistico dell' epoca — non sono distribuite in modo da procurare plasticità anatomica alle forme del corpo, ma colla tendenza di rallegrare la composizione mediante belle linee, o di trovar campo agli effetti capricciosi di luce.

Il massimo pregio di questo dipinto consiste nell'aggruppamento magistrale delle tinte lumeggianti, con preponderanza delle tinte calde. Il fondo dello scomparto centrale, un ornato drappo rosso, racchiuso al disopra da una gloria d' angioli, intona la nota fondamentale d' una vibrazione calda, le cui consonanze di destra e di sinistra si uniscono in una sinfonia magnifica. Nei due scomparti vicini il bianco del vestito di Giovanbattista e, rispettivamente, il tono indifferente della tunica di Giovanni Evangelista, contribuiscono alla maggior vivacità del colore fondamentale; nelle caselle di mezzo, tanto a destra che a sinistra, i vestiti dei SS. Pietro e Paolo, composti di due colori caldi affini, il rosso ed il giallo, accentuano ripetutamente il caldo carattere dell'insieme; ai due lati, infine, il manto purpureo di S. Petronio e quello verde di S. Marco completano con un accordo semplice, ma forte, la composizione coloristica. Anche le singolari particolarità rendono non minore omaggio al raffinato senso coloristico del maestro: sul manto bianco di Cristo scherzano i trasparenti riflessi del fondo rosso e fra le pieghe del manto giallo di S. Paolo, disposte in terra, si nasconde un chiaroscuro delicato, facendo prima impallidire, poi rinascere il colore locale.

Le forti tinte son date immediatamente sulla tavola, senza strato di gesso. Le carni della Madonna, del Cristo e degli angioli — al contrario di quelle brune dei santi — sono d' una tinta leggermente rosea e chiara di luce. L'andamento delle linee è quieto e il disegno non ha cura dei particolari; perciò riescono un po' dozzinali le minute figure della parte superiore del polittico. Così le scene drammatiche della Crocifissione e della Risurrezione non rispondono alle facoltà ed attitudini del nostro Simone, inclinato, per natura e per tradizione locale, piuttosto verso la quiete e verso l'immobilità.



Polittico - Cristoforo da Bologna - *Bologna - S. Salvatore — Fot. Poppi.*

(1) Pinacoteca di Bologna, N. 474. Firmato: *symon de bononia fecit hoc opus.* Il polittico aveva originalmente una predella, rappresentante cinque storie della vita di S. Marco (Oretti: *Le pitture, ecc.*, 281).

Il ritratto del papa Urbano V (1) è un documento compendioso del suo modo artistico di pensare. Il papa, con gli indumenti pontificali, è rappresentato di prospetto, assiso in trono; con la destra benedice, con l' altra sorregge un piccolo dittico. Due angioli tengono disteso nel fondo un drappo ornato; altri due pongono il triregno sul capo del papa; in alto, nel mezzo, appare lo Spirito Santo in forma di colomba. Il volto del pontefice è formato da linee curve che si concentrano simmetricamente, ed il suo manto è disposto con variate e maestose linee, accentuate da una larga orlatura dorata. La tavola, oltre il consueto oro, non conta che due intensi colori caldi: uno rosso e l'altro giallo, posti pomposamente uno accanto all'altro. Le grandi dimensioni, la semplicità dell'aggruppamento delle linee e dei colori aggiungono dignità al dipinto (2).

Simone entusiasmò i suoi contemporanei, specialmente con le sue crocifissioni. Nella croce colossale di S. Giacomo Maggiore di Bologna (3), il corpo di Cristo si rivela sopra un fondo nero e dorato, con una plasticità semplicissima. Il corpo nudo, studiato nelle forme con accuratezza non troppo minuziosa, ha, con i suoi muscoli un po' rilassati e colla caratteristica sua tonalità sorda, giustamente l'aspetto della morte, senza tuttavia che quell'aspetto tetro rechi disgusto. Il Redentore reclina la testa con tranquilla rassegnazione sulla spalla destra, mentre si spargono sulla sinistra le ciocche ondulate dei suoi capelli biondo-rossicci. Per compensare la pendenza della testa da un lato, il cadente lembo della fascia svolazza dall'altro. Ai due lati della croce si vedono le mezze figure della madre addolorata e dell'allievo prediletto; ai piedi del Cristo, da una parte, Maria Maddalena raccoglie il sangue scorrente, dall'altra una santa donna guarda piangendo colui che ha tanto sofferto. In alto è dipinto il convenzionale pellicano con i suoi piccoli. Al di sopra, Dio Padre, in atto di benedire e, in basso, un cranio posto in una grotta, accentuano i punti estremi del tronco.

Un polittico esistente nella chiesa di San Salvatore in Bologna offre punti di contatto con lo stile di Simone. Troviamo nel mezzo, come quel maestro preferisce, l'incoronazione; alla manca, Sant'Agostino presenta un divoto canonico Renaniano, e a destra Giovambattista un fanciullo inginocchiato; negli scomparti attigui, dall'una parte, è rappresentato S. Benedetto, in atto di benedire una Santa Scolastica, e al disopra il presepio; mentre dall'altra, in basso, sono le figure di due santi dottori seduti e, in alto, la scena del martirio di Santa Caterina d'Alessandria. Il tipo della Madonna non è dissimile da quello della seconda maniera di Simone, giacchè manifestano fortemente la sua influenza il tipo del Cristo sbarbato e dei santi, e il modo di trattare il drappeggio con curve semplici e piacenti. Le piccole, ma ben misurate figure spirano una rara e tenera dolcezza, coll'espressione di una intima vita devota. I singoli colori dell'ancona si fondono in una dolce tonalità dorata che si stende su tutti gli scomparti, abbondantemente ricchi di dorature, preparate al disotto da un rosso lucente. Lo squisito effetto delle leggere tinte appena toccate, e delle luci sfumate, offre tutte le intime delicatezze d'un bel tramonto autunnale.

La tavola era prima ritenuta del dugento (1), poi della prima metà del secolo seguente e ascritta al Vitale (2); ma lo sviluppato modellato delle figure, la tecnica dei colori e delle luci, nonchè il profilo della cornice, fanno supporre un'epoca più avanzata. Evidenti affinità stilistiche indicano un maestro proveniente dalla bottega di Simone; mentre brevi notizie di due antichi scrittori richiamano alla mente il nome di *Cristoforo da Bologna*. D'Agincourt, pubblicando l'incisione di una tavola di quest'ultimo (3), accenna quali note speciali di quel maestro gli ornamenti troppo ricchi e l'esecuzione minuziosa (4); laddove il Malvasia parla con entusiasmo de' suoi teneri colori (5). La nostra attribuzione non parrà dunque ingiustificata, qualora si voglia tener conto che le note ora accennate distinguono l'ancona di San Salvatore da altri lavori del tempo (6). DOTT. TIBERIO GEREVICH.

(Continua).

(1) Pinacoteca di Bologna. N. 340. L'iscrizione è: *symon. fecit.* e sotto: *beatus. vrbanus. papa quitus.*

(2) Questo modo di dipingere è soprannominato dai CAVALCASELLE-CROWE *piuttosto dozzinale.* Op. cit., IV: 70.

(3) Ha l'iscrizione seguente: *symon fecit hoc opus A.D.M.CCC.LXX die ult. febr. poitiv. hic.*

(1) BOLOGNINI: op. cit., I: 9.

(2) CAVALCASELLE-CROWE: op. cit., IV: 58.

(3) D'AGINCOURT: op. cit., tav. CLX. *XPOFOrUS pinxit. 1380.* La Madonna tiene il Bambino ritto, in atto di benedire, mentre sotto il suo manto sono sparse varie figurine di confratelli-donatori. Il quadro è smarrito.

(4) Op. cit., VI: 458.

(5) MALVASIA: op. cit., I: 32. Nel medesimo luogo è riferito di altri suoi lavori, oggi ugualmente perduti come pure dell'antica polemica riguardante la sua patria. Pittori, col nome di Cristoforo, hanno potuto ben facilmente esistere in Bologna, Ferrara e Modena nel medesimo tempo: come anche fra gli artisti bolognesi — oltre ad un altro Cristoforo, pittore del sec. XV — nello stesso trecento lavorava un Cristoforo muratore, il cui nome è riportato nel libro 5° di spese del Convento di S. Francesco di Bologna, sotto l'anno 1336:

Martii 16. hab. magr. cristophorus pro pilastro Claustri secundi. L. 4.13,8.
Augusti 24. magro Cristof.° habuit pro lapidibus missis pro puteo claustri secundi, L. 0,35.

(6) La piccola Crocifissione, già esistente nella Galleria Costabili a Ferrara, e sottosegnata: *XTOFORUS FECIT*, fa ugualmente riconoscere la dipendenza dalla maniera di Simone, ma per le sue troppo piccole dimensioni, e sopratutto per la semplicità dell'oggetto, non può dare notizie sufficienti sulla maniera del maestro.

Il RICCI (op. cit., 103), senza descriverla, riporta la notizia di una tavola di quel pittore, nella chiesa di S. Cristoforo di Montemaggiore, nei dintorni di Bologna, sottosegnata col nome e coll'anno 1350. Le ricerche fatte da chi scrive, nella suddetta chiesa, sarebbero malauguratamente riuscite infruttuose, se il caso non l'avesse, per fortuna, condotto nella cucina della parrocchia annessa, dove un prezioso cimelio giaceva dimenticato in un cantone. Consisteva in una piccola tavola, assai rovinata, priva di cornice e, in certe parti, anticamente ridipinta; rappresentava la Beata Vergine col Bambino, su di un fondo dorato, e doveva un tempo costituire la parte centrale di un polittico. Le sue note, piccole dimensioni, forme soavi e rotonde, colori caldi, tonalità diffusa, calda ed aurea, fanno più che verosimile che la tavola appartenga veramente a Cristoforo da Bologna, quantunque l'iscrizione più non si veda; tuttavia essa potrà tornare alla luce, dopo una buona ripulitura, ammenochè non si trovi in una delle caselle laterali, oggi smarrite. La fattura dell'aureola della Madonna, proverebbe ancora una volta, che il Cristoforo — come abbiamo supposto — deve la sua educazione artistica alla bottega di Simone.

Di codesto pittore, rimane memoria nell' 8° libro di spese del Convento di S. Francesco:

1374. Octobris. It. habuit Cristophorus pictor pro depingendo Capellà Corradini. L. 10.

Questo Cristoforo pittore è, con molta probabilità, identico a quel *Maestro Cristoforo q.m Giacomo da Bologna*, detto il *Biondo*, che lavorava verso il 1398 come pittore ed orefice (ZANI, op. cit., IV: 137), la quale ultima sua occupazione potrà spiegare la predilezione per le piccole dimensioni.

I due affreschi maggiori dell'atrio di Sant'Ambrogio

Dei due affreschi, assai manomessi dal tempo, ed oggidì a malapena visibili nei due lati estremi del portico o nartecio di Sant'Ambrogio, quello meglio conservato di destra (Fig. I), che offre in vista una complessa composizione, incorniciata da lesene con candelabretti e da un cornicione con medaglie nello stile del Rinascimento, venne fatto oggetto di un lungo studio induttivo nella *Lega Lombarda* dei 19-21 ottobre 1897, che diede luogo ad un breve dibattito, senza che la questione della interpretazione di quell'affresco possa dirsi definitivamente risoluta.

Accertato che quel dipinto, anche per lo stile pittorico, che è in tutto affine alla scuola pavese di Bernardino De Rossi, ha la data non già del 1428, ma sebbene quella del 1498, come evincesi dall'iscrizione superiore, decifrata non senza grandi difficoltà:

Opera veneran. nobilium canonicorum haec pictura facta est 1498.

Sostennesi in quella memoria archeologica, che devesi vedere nella vasta scena che ci porge sott'occhio, non già, come fu supposto fin qui in seguito alle alterazioni fatte posteriormente a quella pittura delle aureole e di un simulacro di vaschetta, il soggetto del battesimo di Sant'Agostino per opera del vescovo patrono milanese Sant'Ambrogio, ma sibbene la riproduzione, coi costumi del tempo e, con abbastanza fedeltà, della grandiosa solennità pavese del 29 giugno 1497, celebratasi nel portico davanti all'antica cattedrale di quella città, per la revoca dell'interdetto di Giovanni XXII, che gravava su di essa.

Grande affresco di destra del 1498 nell'atrio di Sant'Ambrogio. — *Fot. Vismara.*

A conseguire tale assoluzione, molto s'era adoprato in Roma, col segretario pavese Bernardino Lunati, il munificente Vescovo di Pavia e Cardinale Ascanio Maria Sforza, e poichè sono appunto i canonici della Basilica Ambrosiana che, nel detto anno 1498, e così due anni dopo la rinuncia generosissima fatta da quell'insigne prelato della commenda di Sant'Ambrogio, che datava dal 1402, con la chiamata in luogo di monaci cistercensi in surrogazione dei Benedettini, e la iniziata costruzione con largo dispendio del vicino chiostro, ordinarono quell'affresco e l'altro di

Arcata di sinistra dell'affresco dell'atrio Ambrosiano col soggetto della fondazione del Duomo di Pavia.

fronte, di cui diremo qui appresso, comprendesi allora benissimo come avessero essi di mira di magnificare con quel ricordo le gesta del Cardinale Ascanio, riproducendo sulle pareti dell'atrio a destra l'avvenimento per cui più si distinse nella gestione della Diocesi pavese, della cerimonia d'assoluzione dell'interdetto più sopra citato, ottenuta precisamente per l'intervento di quel prelato e autorizzata dal pontefice Alessandro VI, con sua Bolla del 1° Luglio 1496.

Ma, senza qui rientrare nello svolgimento di quella tesi, che già fu discussa ampiamente nel periodico suaccennato ed ebbe valenti oppositori, resta ora a decifrare il soggetto dell'altro affresco che gli sta di fronte e che potè, in passato, essere giudicato dapprima pertinente all'atto di rinuncia della commenda ambrosiana, ed alla fondazione dell'attiguo chiostro, e solo più tardi all'inaugurazione della Cattedrale pavese.

Premettesi che questo affresco di sinistra dell'atrio di Sant'Ambrogio, è attualmente ridotto in condizioni tali da riescire pressochè irreconoscibile e vana poi ogni opera di restauro; — ma poichè un egregio cultore dell'arte fotografica, il sig. Conti, riuscì or è qualche anno, con molta abilità e pazienza, ad ottenere una fotografia delle parti ancora visibili di quel dipinto, siamo lieti di offrirne qui appresso le primizie ai lettori della *Rassegna* con brevi cenni intorno all'interpretazione che si può ragionevolmente dare a quella pittura fra le due più sopra accennate (Fig. II e III).

L'affresco, delle dimensioni di metri cinque di larghezza, per un'altezza di metri tre, è conterminato in alto, come quello di fronte a destra del nartecio, da una larga cornice, abbastanza ben conservata, in cui su sfondo rosso, quale usava nei suoi dipinti Bernardino De Rossi, spiccano ornati nello stile del rinascimento e quattro medaglioni, d'analogo gusto a quelli che scorgonsi nel largo bordo dell'affresco che gli sta di fronte.

Due lesene, con candelabretti ornamentali, essi pure su fondo rosso, delimitano l'affresco sui lati e il campo di mezzo appar diviso in tre arcate a pieno centro, delle quali solo la centrale e l'altra di sinistra offrono, nella parte superiore scarse tracce dell'originario dipinto, essendo oggidì e da tempo completamente perduta ogni traccia pittorica e scrostato anche l'intonaco in tutta la parte in basso e nell'arcata di destra.

Intorno a quest'ultima, notizie di molti anni or sono, attesterebbero vi si scorgessero in passato paggi e persone in costumi sforzeschi, assistenti alla scena che si svolge nell'arcata di mezzo, locchè farebbe simmetria a quanto osservasi nell' arcata di sinistra, ove per altro, campeggiano, fra altri personaggi, (vedasi la fig. II), le figure coi noti profili del duca Gian Galeazzo Visconti, dalla lunga zazzera spiovente e dal caratteristico pizzo al mento, del duca Filippo Maria Visconti collo storico copricapo, riprodotto anche nella di lui effigie sulle medaglie, e infine Gian Galeazzo Maria, più che non Lodovico il Moro, dalla copiosa capigliatura ben assettata e dal delicato profilo.

Parte centrale dell'affresco dell'atrio Ambrosiano col soggetto della fondazione della Cattedrale pavese.

La presenza in questi due comparti laterali di persone d'alto lignaggio della Corte sforzesca ed anzi in quello di sinistra dei duchi stessi che più tennero alto il nome della progenie dei Visconti e degli Sforza sulla fine del XIV e in tutto il XV secolo, è già chiaro indizio per sè, che alla glorificazione di qualche illustre membro di quel ceppo ducale, doveva riferirsi l' avvenimento o cerimonia, che si svolge nel compartimento di mezzo (vedasi Fig. III).

Vediamo in esso tre vescovi mitrati intenti ad una pia funzione religiosa, cui più specialmente attende quello posto in prima linea sulla destra, e dietro a loro scorgonsi, stipate, altre persone assistenti, alcune delle quali cogli stessi berretti a tocco delle persone d'alto conto in Milano all' epoca sforzesca e quali vediamo riprodotti in certo numero, anche nel dipinto simmetrico di faccia.

Ma, di personaggi ecclesiastici nel ceppo degli Sforza non v'era in Milano, sulla fine del XV secolo, che il cardinale Ascanio, a ricordanza del quale sappiamo dall'iscrizione, fecero dipingere i Canonici, riconoscenti della Commenda da lui tolta e già gravante sul monastero ambrosiano, quegli affreschi nell' anno 1498, e tutto induce quindi a ritenere che raffiguri per l'appunto, il dipinto in questione, l'opera per cui più si distinse il cardinale Ascanio nel suo vescovato pavese, oltre al beneficio largito a quella città, della levata dell' interdetto del secolo precedente, e cioè la posa della prima pietra della monumentale cattedrale di Pavia.

Vescovo di quella città, a soli 24 anni, nel 1479, fu nel 22 giugno 1487, che Ascanio Sforza, valendosi dei suoi larghi mezzi e della sua influenza grandissima come zio del duca, allora sotto tutela e più come fratello di quel Lodovico il Moro che doveva usurparne il potere, giunse, dopo non lievi brighe, ad iniziare in quel giorno, con solenne cerimonia, i grandiosi lavori di quel cospicuo tempio che è, ancor oggi, uno dei più pregevoli edifici dell'Arte del Rinascimento.

Ora, a quella sacra funzione, che si risolveva altresì in una glorificazione della Casa Sforzesca, è naturale che il pittore prescelto dai Canonici per quegli affreschi commemorativi in sant'Ambrogio ad onore del cardinale Ascanio, facesse assistere gli alti funzionarii, non solo di quella casa regnante, ma altresì i duchi stessi che più l' avessero illustrata, ed è pur notevole per fedeltà storica il fatto che a quella cerimonia avendo concorso in Pavia, insieme al vescovo Ascanio, l'arcivescovo di Milano ed il vescovo di Genova, tre per l' appunto siano i vescovi mitrati che figurano nel compartimento di mezzo dell' affresco in questione.

Il prelato mitrato più in vista e che dovrebbe rappresentare lo stesso vescovo e poscia cardinale Ascanio Sforza, si china in basso come se stesse attendendo infatti alla posa di una pietra, e verso il cielo invece, quasi ad invocarne la protezione par si rivolgano gli sguardi degli altri due vescovi delle città testè citate, mentre i funzionarii con berretta ducale a tocco che stanno dietro assiepati guardano essi pure a quel gruppo dei tre mitrati e persona nello sfondo, dalla copiosa chioma del tempo, si sforza evidentemente di levare il capo guardando in basso, desiderosa di così meglio assistere alla religiosa e pomposa cerimonia.

L' affresco manca sgraziatamente d' ogni iscrizione illustrativa, ma per la data sua come per l' ordinazione del dipinto, può valere la scritta che riportammo più sopra della pittura simmetrica di fronte, che è altresì dell'egual stile pittorico ed ha con questa comune la data del 1498. Ed anche in questo dipinto, come nell'altro più complesso che gli sta di fronte, le caratteristiche pittoriche, massime nella parte decorativa, sono, come dicemmo, quelle ben note del pittore pavese Bernardino De Rossi.

Ma di ciò trarranno definitive conclusioni gli studiosi dell'arte lombarda del Rinascimento, quali non mancano fra di noi, e ne basti ora d' essere in grado, colle unite zincotipie, di por sott'occhi dei lettori, lo schema generale e l' interpretazione plausibile di questa pittura di sinistra dell' atrio di sant'Ambrogio, la quale può dirsi ormai pressochè del tutto obliterata dai guasti del tempo e non è nemmeno più suscettibile d' un restauro qualsiasi.

DIEGO SANT'AMBROGIO.

I primordii dell'arte novarese

GLI studiosi che, ora è poco più di un trentennio, fiorirono in Novara e che coll'ottimo intento di illustrarne, sui documenti d'archivio e sui monumenti patrii le gloriose tradizioni fondarono una *Società Archeologica Novarese,* che si disciolse poi non senza lasciare qualche buon frutto, non passava neppur per la mente l'importanza più diretta che avevano nella storia del pensiero e della cultura novarese alcune umili chiesuole medievali in confronto di certe lapidi romane e preromane gravide di insolubili od inutili questioni. E quando pur si degnavano di uno sguardo le modeste espressioni dell'arte nostra medievale, non era che per farle risalire per quanto fosse possibile nel buio voluto dei secoli e circondarle delle nebbie supposte delle ipotesi. Così un povero frammento del mosaico romanico dell'antico duomo doveva provenire dal suolo di un tempio pagano per l'avvocato Rusconi, che vi rintracciava i simboli di un antico culto solare (1).

E perciò senza alcun metodo, quasi a briglia sciolta, in un campo che l' assoluta mancanza di ricerche sistematiche aveva lasciato libero da ogni intoppo correva l'avvocato Morbio attraverso la storia artistica novarese supplendo lietamente alle più gravi lacune colle facili divagazioni della fantasia (2).

Solo ad intendere con mente precorritrice dei tempi il compito della critica storica che trascura nessuna manifestazione ideale, fu già il cerimoniere della Cattedrale, canonico Francesco Frasconi, che sin dal principio del secolo scorso, nel periodo di sovvertimenti politici prodotti dalle vicende napoleoniche, amò rinchiudersi nella calma austera degli archivi novaresi, ove attese ad un' opera paziente ed assidua di collazione e d' illustrazione di codici, pergamene, iscrizioni e monumenti che ad onor suo rimane nei molti e grossi volumi manoscritti che di lui si conservano.

Anche dei monumenti d'arte si occupò l' infaticabile erudito novarese in parecchi suoi volumi manoscritti, che dimostrano con qual cura minuziosa egli attendesse alla descrizione particolareggiata di opere destinate al naufragio e di cui era egli il solo a prevedere l'importanza (1).

Fig. 1. - *La Pietà* - Affresco dell'abside della chiesa campestre di Santa Maria a Garbagna Novarese. *Fot. Anadone.*

Ma per la vastità dell' opera da lui intrapresa e la pochezza dei mezzi che il tempo suo disponeva, egli avrebbe dovuto avere dei cooperatori o almeno dei seguaci. Questi e quelli mancarono al solitario e coscienzioso paleologo, ma sì piuttosto fiorirono nelle generazioni seguenti vanitosi grafomani che s'impadronirono dei materiali faticosamente raccolti, senza pur degnarsi talora di citarne la provenienza e, vestendoli di favole grossolane, intorbidarono per lungo tempo ogni fonte di salutari ricerche. Cosicchè nonostante la larga copia di documenti e monumenti dell' antichità pagana e cristiana, non un fatto storico, non un monumento dell'arte venne ad essere illuminato da una critica elevata ed esauriente.

E ciò non fu per tutta colpa degli scrittori, ma piuttosto dei tempi loro, che amarono guardare il passato più attraverso i romanzi che i libri di scienza. Così che le opere d' arte che avevano trovato scampo nel tempo dell'oblio perirono sotto gli occhi degli archeologi di corta veduta.

Di un oscuro pittore novarese di nome Pietro, che aveva dipinto nel secolo XIV alcuni affreschi del castello Silva di Crevola d' Ossola, parlava l' abate Lanzi di passaggio nel capitolo della scuola milanese. Così di un certo

(1) Società Archeologica Novarese — *Il mosaico antico della Cattedrale di Novara.* Rilievi dell'avv. Rusconi, Settembre 1882, Novara, Tipografia Commerciale. — Nessuno ignora che l'arte romanica ereditò e restaurò i simboli dell' antichità dando loro una interpretazione nuova.

(2) Per farsene un'idea basta leggere il cap. XXVIII del curioso e faragginoso suo libro *Francia ed Italia ossia i Manoscritti francesi delle nostre biblioteche con istudi di storia, letteratura e d'arte italiana* ove si promette di fare una *dissertazione sulle antiche pitture murali del Novarese* e si parla oltre che di antichi affreschi, del duomo di Novara, dell'arte tipografica, delle danze macabre, delle donne fobelline e perfino della villa dell'autore sul lago d'Orta. (Milano, Tip. dello Stab. Ricordi, 1873).

(1) Archivio Capitolare di Novara — Mss. Frasconi — Vol. IX: *Iscrizioni ed altri monumenti antichi.*

Giov. Antonio Merli, fiorito nel XV, lodava lo stesso abate un affresco in terra verde dell'Aula Capitolare del duomo novarese. Ciò non tolse che i preziosi affreschi di Crevola andassero in gran parte distrutti e che i Canonici del Capitolo novarese si affrettassero a far dar di bianco all'opera del Merli. E risparmio altri esempi.

Fig. 2. - Antiche statue nell'ossario della chiesa parr. di Casalbeltrame. *Fot. Anadone.*

Fu con vera meraviglia che nello studio accurato sui *Pittori Lombardi del quattrocento,* che qualche anno fa Francesco Malaguzzi Valeri licenziava alle stampe, trovai menzione di un tal Francesco Merli, pittore, che secondo documenti dell'Archivio di Stato di Milano viveva a Novara sullo scorcio del secolo XV e godeva così buona fama da venir delegato dal Duca a compiere importanti perizie. Era questa una corda sottile lanciata a chi volesse avventurarsi nel buio pesto della vita artistica della piccola città del ducato, ma che apriva così la via ad un nuovo campo di non infruttuose ricerche.

E a me che compivo alcuni studi sulla tradizione ed iconografia di Pier Lombardo fu caro il poter ravvisare nel Gian Francesco Merli scoperto dal Malaguzzi un prossimo parente del Gian Antonio che dipinse in terra verde la Scuola del maestro delle Sentenze (1); e fu con vera soddisfazione che poco dopo, allargate le indagini, mi sentii tanto filo sufficiente a tessere alcune lezioni alla Università Popolare di Novara sulle maestranze dei *pittori, lignamarii, dorerii,* ecc., novaresi e specialmente su quelle famiglie d'artisti che come i Merli, i Cagnola, i Campi, meritavano di sopravvivere alla rovina totale o parziale dell'opera loro (2).

Vi erano però troppo gravi lacune perchè l'immaginazione non dovesse sforzarsi, quasi inconsapevolmente, di riempirle, e d'altra parte la storia di un periodo artistico a cui mancava il suo fondamento stesso cioè l'opera d'arte, perdeva ogni sua più bella evidenza.

Non tutta, a dir il vero, la produzione artistica dell'arte medievale era perduta, tanta è la sua forza di resistenza contro gli urti del tempo e degli uomini: ma quel poco che se ne conosceva, specie in fatto di pittura, era come ogni teste reticente più di danno che di vantaggio alla causa che si voleva difendere. Com'era poi possibile a conoscersi ed a valutarsi quest'arte appena sopravvissuta (e certo non nelle sue migliori espressioni) nelle umili chiesuole, cappelle e cascinali di una vasta provincia?

È perciò che parve degna di plauso agli studiosi ed amatori d'arte la proposta di un parroco intelligente di Novara di riprodurre, in occasione dell'Esposizione Mariana di Roma, le migliori rappresentazioni artistiche della Vergine disseminate nella provincia, come un primo e parziale tentativo di una illustrazione completa delle varie manifestazioni dell'arte novarese nei varii secoli, atta ad aprirci una finestra murata sulla vita e cultura del passato non inglorioso di quella regione.

Lo studio di un limitato soggetto restringe ma approfondisce il campo delle indagini. Le indagini poi sull'iconografia di Maria Vergine esercitano, come è ben naturale, un fascino particolare sulle menti colte, che vedono trattato in questo motivo uno dei supremi ideali di tutti i tempi e di tutti i popoli raggentilito dal Cristianesimo. Cosicchè l'iconografia mariana cogli studi particolari del De Rossi, del Marucchi, del Wilpert e colle larghe esposizioni del Fleury e meglio ancora del Venturi e del Munoz acquista uno dei posti più luminosi nella storia dell'arte. Il Venturi, con quella dottrina ed eleganza di stile che lo distingue, segue il tipo della Madonna nella sua evidente evoluzione, con buona pace di Benedetto Croce, in una delle sue opere migliori. Il Munoz estende le indagini sulle rappresentazioni meno note dell'Oriente e dell'estremo Occidente, allargando i confini del già vasto argomento. Accanto a questi lavori di sintesi, che dimostrano il gusto dell'autore nello scegliere tra le opere d'arte quelle più significative e caratteristiche, acquista importanza anche l'esame particolare di opere ignote o mal note che vengono ad aggiungere materiali, non solo, ma a segnare più giusti confini al fenomeno studiato.

Fig. 3. - Affresco esistente nel chiostro dei Minori Osservanti in Varallo Sesia. - *Fot. Secondo Pia.*

Non è dubbio che alcune provincie italiane sono ancora meno esplorate dei paesi del lontano Oriente; e tenuto pur conto, per amor del vero, che alcune di esse, la novarese non esclusa, offrono forme di arte scadente ed arretrata in confronto di altre regioni più fortunate d'Italia, lo studio di esse gioverà pur sempre a dar corpo e risalto alla storia dell'arte, come i personaggi minori ai protagonisti di un dramma.

***

La raccolta fotografica, che per laboriosa iniziativa del Comitato novarese (1) e colla cooperazione del clero e

(1) *Pier Lombardo nella effigie,* con due ill. — Novara, Tip. Miglio, 1902.

(2) *Intorno a Gaudenzio Ferrari,* conferenze tre — Novara, Tip. Miglio, 1903.

(1) Sotto la presidenza dell'esimio parroco D. Vincenzo Marucco venne costituito un Comitato Diocesano composto dei signori: Carlo Anadone, fotografo; prof. Clesio Borgnini, pittore; ing. Giuseppe Bronzini; prof. Zeffirino Carestia, scultore; teologo D. Lino Cassani, parroco; prof. Rinaldo Lampugnani, pittore; dott. Antonio Massara, professore; cav. prof. Benvenuto Pirotta, scultore.

delle autorità locali e dei privati si potè ordinare in occasione della suddetta Esposizione Mariana, non sarà forse priva di qualche insegnamento. In pochi mesi circa trecento opere artistiche affatto o poco conosciute vennero riprodotte ed elencate, delle quali messane in disparte una cinquantina per non manifesto valore storico ed artistico, o per argomento estraneo al culto mariano, o per poca nitidezza d'impressione, rimane una raccolta di più di duecento fotografie, nella maggior parte inedite, di opere della diocesi che dai primi balbettii dell'arte romanica in lode delle bellezze di Maria giunge sino agli ultimi inni a lei rivolti dalla sfinita arte barocca. Per la grande fortuna ch'ebbe la Vergine nella tradizione e nell'arte novarese, pur avendo limitato il nostro campo di ricerca e di raccolta alle sole composizioni ispirate dal culto della Madonna, noi abbiamo potuto dare un sufficiente quadro sinottico dell'operosità artistica della nostra regione. Questo almeno ci facemmo lecito di dire nella breve *Introduzione* al Catalogo sistematico delle opere riprodotte (1). Ed ora di quelle fotografie da noi illustrate come di quelle altre che raccolte per via non poterono entrare nella raccolta perchè estranee al culto di Maria, quantunque per sè stesse interessanti, diamo qui per gentile invito della *Rassegna* un piccolo saggio, limitandolo al periodo più sconosciuto dei primordii dell'arte nostra, ripetendo ed ampliando, ove occorra, quelle osservazioni che il suo lento sorgere ed affermarsi ci suggerisce.

Fig. 4. - Statuetta del quadriportico della Canonica di Novara. *Fot. Anadone.*

***

Nella città di Novara, noi avvertivamo, e nei suoi dintorni il Rinascimento si prenunzia assai tardi, quando già lungo le rive dell'Arno e tra i monti dell'Appennino sono tramontati gli ideali di Giotto e di Gentile da Fabriano e nuovi ne son sorti con Masaccio e Melozzo da Forlì, mentre nella Lombardia già primeggia l'arte del Foppa e dei suoi seguaci. Tuttavia, se per le speciali condizioni geografiche e storiche la nostra regione fu lasciata un po' in disparte nel primo e turgido fiorire dell'arte romanica, e sarebbe un vano orgoglio di campanile il volere asserire il contrario, non bisogna cadere nel vezzo egualmente dannoso di esagerare la propria miseria. È vero che dell'antico duomo, bella costruzione romanica ricca all'interno di molti affreschi e di un prezioso pavimento a mosaico noi abbiamo voluto in fretta disfarci come d'inutile ingombro; è pur vero che altri monumenti testimoni eloquenti d'una bella epoca storica attraversata dal nostro comune, vennero abbandonati al più colpevole oblìo. Ma contro la distruzione del tempo e degli uomini hanno resistito più per dimenticanza che per altrui proposito, alcune opere atte a rievocare qualche voce veneranda del nostro passato, utili, anche quando grottesche, a farci conoscere il cammino tortuoso percorso dall'arte nostra per un'infinità di gradi intermedi, di tentativi spontanei, di imitazioni forestiere.

Su di un pilastro che esisteva nella nave laterale destra dell'antico Duomo e che, colla distruzione di questo fu portato nel palazzo Vescovile, è dipinta l'immagine della Madonna col Bambino (cat. n. 1), ove pure sotto recenti ritocchi non è difficile ravvisare l'influenza esercitata sull'artista primitivo dagli antichi modelli. Il Bambino non ha ancora nessuna delle grazie infantili, ma è vestito di toga drappeggiata a spina di pesce e tiene nella sinistra un rotolo a mo' dei personaggi consolari scolpiti nei dittici eburnei (1).

Radi del resto e non profondi sono gli influssi dell'arte bizantina nel novarese. Ed il chiamar bizantina come si usa volgarmente qualunque antica espressione rigida e simbolica dell'arte nostra, se giova alla fretta di un giudizio sommario, non risponde sempre alla verità. L'antichissima rappresentazione della Pietà che si conserva nell'abside di una chiesuola campestre di Garbagna Novarese (cat. n. 37 e fig. 1), e che è utile raffrontare al gruppo statuario di Casalbeltrame (fig. 2), è uno dei primi sforzi di un artista medievale di rappresentare il dolore materno e l'immobilità della morte. Certo l'eccessiva sottigliezza degli arti, la meticolosa spartizione delle pieghe intorno al corpo irrigidito del Cristo, l'ombelico occhiuto, i flagelli appesi ai bracci della croce seguono ancora i canoni stabiliti alle scuole bizantine, ma l'espressione dell'angoscia è l'elemento nuovo che nelle scuole non si apprende. Lo studio sapiente delle forme ricavate dalla natura nei secoli seguenti nulla aggiungerà a questo profondo sentimento. Basta per convincersene confrontare l'antica Pietà con quella veramente bella che si

Fig. 5. - Statua della Chiesa del Rosario in Novara. *Fot. Anadone.*

(2) *L'iconografia di Maria Vergine nell'arte novarese* — Catalogo delle opere artistiche della diocesi di Novara rappresentate all'Esposizione Internazionale Mariana di Roma nel Palazzo Lateranense (MDCCCCIV-MDCCCCV) preceduto da una introduzione di Antonio Massara.

(1) Anche a Verona in S. Zeno si conserva dipinta su di un pilastro la Madonna col Bambino, tutta bizantineggiante, che il Venturi ascrive al secolo XIII (Venturi, *Storia dell'arte it.*, III). Nell'abside della cattedrale di Parenzo, d'età più antica, si ha pure il Bambino togato, con nimbo crociato, che ha un rotolo nella sinistra e benedice colla destra come nel nostro dipinto; cfr. pure i mosaici di S. Apollinare Nuovo in Ravenna del secolo VI.

conserva (per modo di dire) nel minacciato Chiostro Francescano di Varallo, che la tradizione attribuisce all'opera giovanile di Gaudenzio Ferrari e che la critica gli contesta (1). Qui (fig. 3) la Vergine è ringiovanita, la posizione delle sue braccia che circondano la divina salma per sostenerla rivela un osservatore più sagace delle leggi fisiche, il torso meraviglioso del Salvatore un più fedele interprete della bellezza corporea. Ma entrambe sono il germe ed il fiore dello stesso pensiero.

Anche la Madonna detta di S. Luca (cat. n. 10) che trovavasi nell'oratorio rimasto a ricordo della Chiesa e

Fig. 6. - *Madonna del latte* - Affresco della Chiesa del Cimitero di Gionzana. *Fot. Anadone.*

Monastero di S. Luca demolita per ordine del Duca Galeazzo Visconti nel 1437, racchiude in poche linee e colori un poema di dolcezza e di affetto materno, che artefici più tardi e più esperti non saranno più capaci di ripetere.

Un'arte dunque, primitiva e grossolana, ma un'arte sopratutto indigena fioriva nelle impervie vallate e nel piano che da loro dichina nella nostra provincia. E quantunque, trovandosi in una zona di transizione tra le terre piemontesi e lombarde, essa non potesse essere del tutto chiusa alle inuffenze esterne, queste non riuscivano quasi dappertutto a penetrare ed a modificare l'ingenuo contenuto dell'arte locale: ciò sin quasi al finire del secolo XV.

(1) Combatte vivamente questa attribuzione G. Frizzoni (*Archivio stor. dell'arte*, An. IV, 1891) L'accetta ultimamente Ethel Halsey (*Gaudenzio Ferrari*, London, Bell, 1904). Bisogna notare che il Ferrari conosceva le pitture di Garbagna, come diremo più oltre.

Come sia venuta tra noi l'agile statuetta di Madonna che sorregge il Bambino mutilato (cat. n. 2 e fig. 4) e che per la venustà delle sue forme ci richiama la scuola dei Pisani ci sarà forse per sempre ignoto (1). Trovavasi ora collocata sopra una colonna in un canto dell'antico portico della Canonica, e poichè fu quivi trasportata dal cortiletto della chiesa di S. Gaudenzio, è lecito supporre ch'essa si trovasse prima nell'antica Chiesa di S. Gaudenzio fuori mura, demolita nel secolo XVI per far posto alle fortificazioni spagnuole e riedificata nell'interno della città colle sue statue e coi suoi quadri nel luogo attuale. Riuscirebbe difficile trovarne nella nostra regione un altro esempio: mentre l'arte nostrana si manifesta in un modo tutto suo, un po' volgaruccio se vogliamo, ma tutto intimo ed espressivo. La statua della *Madonna del latte* nella chiesa del Rosario di Novara (cat. n. 8 e fig. 5), che serviva d'ancona all'antica chiesa urbana di S. Maria d'Ingalardo ne è una prova tipica. Vi difetta la gentilezza delle forme, la maestà del drappeggio, ma la statua sebbene compresa della divinità che rappresenta, rivela la compiacenza tutta materna di mostrar l'innocente nudità del figliuol suo.

Questa Madonna che porge ancora il seno al bambino per una stretta apertura dell abito, che ha ancora lo sguardo fisso d'icone ieratica, trova il suo equivalente nelle pitture votive delle antiche nostre chiese. Ne è un classico esempio la *Madonna del latte* che si conserva nella chiesa del cimitero a Gionzana (cat. n. 32 e fig. 6). La Vergine bionda ha uno sguardo di serena beatitudine, lontano da ogni nequizia del mondo, che induce ad una muta preghiera. Il mistero verginale è ancora rispettato dall'arte, ma l'atto con cui il bambino, non più vestito di toga, si appende al casto seno materno stringendo colle manine la mano gentile che glielo porge è un sintomo del risveglio che l'arte nostra risente quanto più si avvicina al secolo XVI.

(Continua). ANTONIO MASSARA.

(1) Mi è parso di trovarle qualche affinità con una statua del Camposanto di Pisa. Ma può ben essere opera di scultura lombarda che con Balduccio ebbe a rinnovarsi al contatto della pisana.

Nell'ultimo fascicolo della *Rassegna d'Arte* (ottobre) e precisamente nella parte riserbata alla *Cronaca*, per errore fu messa una notizia tolta da un giornale quotidiano che annunciava la scoperta di un nuovo Raffaello fatta dal comm. De Amicis, il quale era venuto nientemeno che dall'Olanda per esaminare la preziosissima tavola. La scoperta invece è tutt'altro che nuova e peregrina, poichè nel libro del Morelli sulla pittura italiana, là dove l'illustre critico parla delle opere del Bachiacca, si legge: *Un piccolo quadro di Don G. Bertoldi a Carpanedo presso Mestre, da lui tenuto per un Raffaello, consenzienti alcuni amici dell' arte di Venezia.* Evidentemente il buon curato di Carpanedo persiste nella credenza di possedere un quadro del sommo Urbinate, credenza rafforzata dal verdetto del *notissimo* critico.

Col primo del mese di ottobre, Corrado Ricci assunse la Direzione generale delle Belle Arti e Antichità. Finalmente dunque l'importantissimo Dicastero, rimasto per così lungo tempo acefalo, ha un capo e un capo, che per le qualità sue preclare di organizzatore e di lavoratore indefesso e integerrimo ci dà affidamento di poter far molto bene. Certo però, affinchè l'opera sua non riesca sterile, affinchè la sua buona volontà non si infranga, occorre gli siano forniti i mezzi per attuare un programma esposto già in alcuni giornali. Intorno a ciò non si sa nulla di positivo, si ignora cioè se il Ministro abbia davvero la ferma intenzione di chiedere e di ottenere dal Parlamento i fondi necessari: noi lo speriamo, non solo per l'amico nostro, a cui la *Rassegna d'Arte* invia i più sinceri rallegramenti e augurî, ma sopratutto pel patrimonio artistico che è tanta parte della ricchezza nazionale.

VARIETÀ.

Un Castello del Brunelleschi.

Mentre il Governo spende milioni per scavare le opere d'arte, si vedono antichissimi edifizii, storici e magnifici, abbandonati ai loro pensierosi silenzi, od affidati alla mano di qualche individuo, il quale, poco intendendone l'alto valore civile e patriottico, li lascia indifesi ed insultati dalla struggitrice ala del tempo, quando egli non concorra direttamente alla loro completa demolizione.

Così è il Castello di Vicopisano: lodatissima opera, che Ser Filippo Brunelleschi edificò, per comando della fiorentina Repubblica, cinque secoli or sono. La sua bellezza severa e gentile ad un tempo allieta l'occhio al viandante che passi da Vicopisano, e parla al suo cuore ricordi epici di gloriosissime età. Il castello infatti non fu mai separato dalle lotte acerrime e secolari tra le città di Firenze, Pisa e Lucca, chè anzi spesso ne fu causa, perchè difendeva un punto strategico sotto tutti i rispetti. Per questo ha scritto, nella storia delle toscane repubbliche, parecchie pagine d'oro, testimonianti eroismi inauditi di famosissimi eserciti.

La rocca ed il suo lungo cammino di ronda sono proprietà di ricchi ed illustri livornesi, i quali provvedono abbastanza alla conservazione dell'antico lavoro: ma la torre, che termina il detto cammino di ronda, a piè del rialto su cui è la rocca, è di altro proprietario ed in completo abbandono.

Da uno spigolo alla metà dell'altezza della torre cadono grosse pietre sul viale Brunelleschi, con grave pericolo dei passanti, e la caduta di questo materiale condurrà alla rovina completa della pregevole opera.

Così la torre denominata « delle Quattro Poste », pure di Filippo Brunelleschi, è in completo disordine, anzi più della prima.

E come stanno abbandonate tutte queste torri, parimenti sono lasciate all'ingiurie del tempo e degli uomini privi di gusto artistico gli stemmi dei Vicari posti a quell'antico palazzo, che oggi è la R. Pretura. Alcuni, lavoro celebratissimo della scuola di Luca della Robbia, sono intatti, altri invece o sono stati rotti dai sassi dei piccoli ma numerosi vandali, o ricoperti da gesso e calcina da muratori.

In tal guisa, mentre il vago paese va perdendo i materiali ricordi del suo glorioso passato, anche la nostra patria, per colpa di uomini indolenti, scema il patrimonio del quale tanti genii l'hanno adornata, infuturandola nei secoli.

I monumenti di Vicopisano sono passati inosservati al Governo, e non sono per anco dichiarati nazionali, a causa delle tristi vicende che Vicopisano ha subito dopo l'unità italiana, per cui dovè pensare piuttosto alle guerre di partito, che al resto.

Oggi però che la pace è ritornata ad unire i cuori di tutti, e che il paese volgesi al suo perfezionamento, è naturale che senta il bisogno di levare la sua mente a puri ideali, di ripensare ai suoi avi virtuosi, per trarne esempio a nobili azioni e di difendere a tale scopo le opere di Filippo Brunelleschi, le quali parlano tante nobili azioni d'animi generosi, nati per amare la patria e per additare ai posteri la via della virtù, del dovere, del sacrificio.

Per questo, appunto, lancio la mia umile parola per dire quanto sino ad ora non è stato efficacemente detto, augurandomi che ognuno pure vorrà unirsi a me, per difesa di un'opera d'arte di un suo illustre cittadino.

Se la nobile Firenze vorrà fare questo, come io non dubito, ben presto i surricordati monumenti saranno dichiarati nazionali e opportunamente riparati.

Puro sentimento di amore all'arte antica e alla patria mia m'accese il petto, quando scrivevo le presenti righe: per la quale cosa, ancor che giovane, potrò e dovrò essere ascoltato da coloro che si professano veri cittadini ed amanti della civiltà.

ANTONIO CASA DA RENO.

Da Vicopisano, li 29 settembre 1906.

Per la bellezza d'Italia.

Nel Congresso tenutosi di recente a Milano pel movimento dei forestieri, l'On. Brunialti ha letto una eloquente relazione sulla necessità di meglio tutelare il patrimonio artistico e difendere le bellezze d'Italia. Ottime cose egli disse e tutte vere intorno ai deturpamenti arrecati, per incuria o insipienza, nelle nostre città, intorno ai pericoli che ogni giorno minacciano i luoghi celebrati, non solo per la loro vaghezza, ma pei ricordi che vi sono annessi. Nei paesi meno del nostro favoriti dalla natura, come il Belgio, la Francia e altri ancora, si formarono numerose associazioni intese a proteggere i paesaggi da ogni vandalismo, ottenendo dai Governi l'appoggio di leggi tutelari. Auguriamo ora che i voti formulati dal Congresso sopra citato siano intesi dai nostri reggitori e che l'Italia scuota la proverbiale apatia e segua l'esempio dei popoli più gelosi delle proprie ricchezze, non soltanto per attirare le masse dei visitatori, apportatrici d'oro, ma pel decoro nazionale e pel culto della bellezza. A tal proposito mi sia permesso di citare un caso il quale prova la necessità della invocata tutela. Ognuno conosce, almeno di fama, il monte che sorge sopra Varese e che dal suo santuario, meta attraverso i secoli di devoti pellegrinaggi, fu detto Sacro: oggi giorno però le torme di coloro che salgono il *dilettoso monte* vi sono attratti più dalla bellezza incantevole del panorama, dall'aria purissima, dalla frescura dei prati e dei castaneti, che dal fervore religioso. L'affluenza sempre maggiore dei visitatori spinse molti ad acquistarvi terreni per fabbricare villini, locande, osterie, e così poco a poco sui fianchi della larga via che conduce alla sommità ed era un giorno fiancheggiata solo da eleganti cappelle, sorsero edificii volgarmente moderni che deturpano il carattere particolare di bellezza di quei luoghi. Se ne commossero alcuni, — fra cui uno dei migliori e più noti nostri artisti, che lassù fissò la sua dimora e fece tanto bene al Sacro Monte, — chiamando in aiuto l'Ufficio Regionale di Lombardia, che si mosse, tracciò sulla carta una zona così detta di rispetto, trattò pure con uno dei possessori di terreno, e... poi le cose tornarono come prima onde ognuno oggi può fabbricare come dove e più gli piace,

A proposito sempre della tutela delle bellezze naturali, quando si parlò di edificare il palazzo dell'Agricoltura nel recinto di Villa Borghese, noi fummo fra i primi ad alzare la nostra voce di protesta. Vediamo con piacere che a protestare sorgono non solo critici, scrittori, poeti, gli uomini insomma più noti nelle arti, nelle lettere, ma persino certi giornali che, or non è molto, qualificarono d'isterismo, di montatura artificiale, persino di snobismo l'agitarsi di coloro i quali volevano si serbasse incolume il delizioso parco.

g. c.

Bibliografia

= **Werner Weisbach**. *Il giovane Dürer*. Tre studi. Lipsia, Hiersemann, 1906.

Questo lavoro sul periodo artistico giovanile del pittore Alberto Dürer è frutto di « lungo studio e grande amore », ricco di erudizione, informato a sincero amore e sicuro intelletto d'arte, abbellito da splendide illustrazioni, quindi pregevole e dilettoso.

Tre fattori cooperarono all' educazione artistica del Dürer: l'arte della nativa Norimberga, Schongauer e l'Italia.

L'arte di Norimberga, di carattere gotico francese, avvivata dopo il 1450 dall'influenza olandese, ma ancora rozza, dura ed involuta, influì per la prima sul giovinetto destinato ad essere orefice e passato poi per tre anni nel laboratorio artistico di Wolgemut.

Nel 1490, già abile nel disegno, se ne andò in pellegrinaggio e nel '92 fu a Colmar presso gli artisti fratelli di Schongauer e nel '94 a Strasburgo dove si fermò qualche tempo a scopo di studio.

In generale, dalle opere prodotte in questo periodo (specialmente disegni e incisioni in legno) appare incertezza nell' indirizzo, oscillazione e ricerca. Egli non può ancora sottrarsi all'influenza antica dell'arte di Norimberga, ma la visione immediata della realtà gli suggerisce nuove maniere di esprimersi, e il contrasto si traduce nelle sue opere finchè l'arte italiana gli fornirà i mezzi di spiegare la propria potenza artistica.

Il secondo studio comincia col descrivere il Rinascimento italiano delle arti figurative come prodotto non già dall' Umanesimo, che soltanto propose soggetti antichi, senza insegnare il *modo* di esprimerli, bensì dagli stessi artisti, nell' immediato contatto e nell' intensa visione della realtà, nati e vissuti nel popolo, del quale l' Umanesimo fu schivo. Così l' arte tedesca deve il suo Rinascimento soltanto a' suoi artisti, intendendo per Rinascimento tedesco il periodo in cui l'influenza italiana, e con essa indirettamente l' influenza antica, insieme colla nuova arte realistica del 15° secolo, produssero un nuovo stile.

Il Dürer fece un passo decisivo per la fusione dell'arte germanica colla romana, e quindi per lo sviluppo del Rinascimento.

La sua copia del 1494 dell' italiana « Morte di Orfeo » con poche mutazioni dall' originale, intese a meglio fondere artisticamente i singoli atteggiamenti delle figure è una delle testimonianze che (con altre prove più tangibili poste dal Weisbach in buona luce di evidenza), ci fanno credere ad un viaggio del Dürer verso il sud, precedente al suo viaggio a Venezia del 1505-1507 sebbene altri lo neghi assolutamente. Di quegli anni, dal '94 al '99 rimangono altre copie del Mantegna, di Jacopo de' Barbari, del Pollajuolo e disegni di argomento mitologico dai quali trasse in seguito motivi e soggetti per le opere proprie; ma l'imitazione dei modelli italiani non potè mai essere servile e completa in una personalità artistica così accentuata.

Nel terzo studio l'autore nota che il Dürer prese dall'Italia i particolari, ma non mutò la sua natura; nato gotico e padroneggiato dal gotico, egli vi ritorna sempre e si sviluppa coerente alla sua prima tecnica.

Egli ci presenta il Dürer al culmine della sua giovinezza, in un'esuberanza di forza, in uno slancio verso la potenza, col suo « Apocaglisse » e altri lavori dove la tecnica proviene da una sintesi, condotta a grande perfezione, dell' incisione in rame di Schongauer e dell' incisione in legno di Wolgemut, mentre il sentimento è ispirato al patetico stile del Mantegna.

Dopo un minuzioso esame delle principali opere si viene a concludere che la giovinezza del Dürer è un periodo di impulsività. Egli riesce poi a sistemare il suo modo di osservazione della Natura e vuol costringere la visione ad una norma fissa di semplicità e chiarezza, strappando quasi alla Natura le sue leggi per meglio padroneggiarla.

Nascono dalla sua fantasia ideali classici, ma il contrasto colla sua indole artistica gli impedisce sempre di raggiungerli in modo completo.

Il tempo della maturità conserva pure questo carattere di lotta tra la forma e l'espressione, tra il classico e il romantico, che si dibattono per uguagliarsi o per sopraffarsi, presentandoci sotto un aspetto quasi tragico il conflitto che nasce da tale antagonismo.

Pare che il Dürer riguardasse più tardi con un certo disdegno questa epoca della sua giovinezza, quando ancora non gli si era rivelata la forma nella sua essenza, cioè come manifestazione immediata della Natura nelle sue leggi ineluttabili e per noi profonde.

Egli diceva di avere amato da giovane le figure variopinte e multiformi e ammirato spesso le proprie opere. Ma, fatto maturo, cominciò a contemplare la natura per afferrarne il segreto intimo e primo, e riconobbe che la schiettezza dell'arte ne è il più alto pregio. E vecchio, non più in istato di raggiungere l'ultimo ideale di perfezione, confessò di contemplare le proprie opere non più con ammirazione, ma sospirando della propria debolezza.

Vibra in questi tre studii del Weisbach una predilezione quasi affettuosa per questo artista che, tedesco di nascita e di indole, pure coll'anima inquieta e non mai paga dello stile che dovrebbe essere la sua estrinsecazione naturale, tende con sublime slancio a modellarsi sulle forme e sul sentimento italiano. L'autore segue amorosamente il giovinetto Dürer attraverso i documenti del tempo, citando le varie fonti alle quali attinse con indagine scrupolosa, e ne raccoglie i lavori più significanti, scoprendo in essi, con cura indefessa, i lampi del genio, attraverso le durezze ed incertezze della forma.

Egli difende valorosamente il Dürer dal sospetto di imitazione servile dell'arte italiana e rileva nelle numerose sue copie uno sforzo costante ad assimilare, a fondere la materia italiana colle tendenze e gli atteggiamenti proprii, e contempla ammirato e commosso quel suo anelito verso un fulgido ideale, non mai a pieno raggiunto perchè misteriosi legami di tradizione, di eredità, di ambiente nativo inceppano la fremente potenza dell'artista, come lacci a frenare un volo d'aquila verso il sole.

R. F. C.

= **F. Malaguzzi Valeri**. *Milano*. Parte I, con 155 illustrazioni. Bergamo, Istituto Italiano d'arti grafiche, 1906. Questo primo volume, della serie *Italia Artistica*, è diviso in quattro capitoli così coordinati:

I. Origine di Milano — L'epoca preromana — La città romana — Il basso medioevo — Le chiese di S. Ambrogio, di S. Simpliciano, di S. Marco, di S. Sepolcro — Il periodo comunale e il palazzo del Podestà.

II. I Visconti — Il Duomo e l'architettura ogivale religiosa e civile — Le terre cotte — Giovanni di Balduccio da Pisa e il suo influsso su gli scultori del luogo — Le arti minori nel trecento.

III. L'architettura e la scultura di transizione: il Filarete, i Solari, Jacopino da Tradate, il Raverti, il Luvoni.

IV. Il Rinascimento — La corte sforzesca — L'arte edilizia: Bramante, il Dolcebono, Cristoforo Solari. — La scultura: i Mantegazza, l'Amadeo, i Cazzaniga, Benedetto Briosco, il Fusina, il Caradosso, il Bambaja. — I pittori primitivi e i preleonardeschi: Giovanni da Milano, Simone da Corbetta e i miniatori, Michelino da Besozzo, Giovannino de' Grassi e i maestri minori. Il Foppa, Butinone e Zenale, il « maestro della pala sforzesca », il Civerchio, il Bramantino, il Bergognone e i suoi seguaci, il Montorfano. — Le arti minori.

Il secondo e ultimo volume del *Milano* illustrerà l'arte milanese da Leonardo da Vinci fino ai giorni nostri. Scopo dell'autore di questa monografia, corredata di numerose illustrazioni e della bibliografia per ogni capitolo, non è di presentar una guida della città, bensì una storia dell'arte locale, come lo permette il carattere di divulgazione di questa serie di monografie, per contribuire a rompere la leggenda che Milano non debba considerarsi come un centro d'arte del passato.

= **F. Malaguzzi Valeri**. *I disegni della R. Pinacoteca di Brera.* Milano, Alfieri & Lacroix, 1906. È il catalogo dei migliori disegni della Pinacoteca braidense, riprodotti in 94 tavole, di formato tascabile per permettere facilmente i confronti con gli esemplari delle altre collezioni, ciò che contribuirà al controllo delle attribuzioni e allo studio. La collezione di Brera, dopo i recenti numerosi doni e il deposito della collezione Frizzoni — in buona parte già del senatore Morelli — è oggi fra le più notevoli. I disegni vi sono riprodotti, nei colori originali degli inchiostri e delle matite, con diligenza, dallo stabilimento Alfieri e Lacroix, su fotografie del Montabone. Per ogni disegno v'è la descrizione, la provenienza, la bibliografia e la iconografia.

= **Giorgio F. Hill,** che dirige la ricca sezione delle monete e delle medaglie al British Museum, ha pubblicato, presso l'editore Duckworth di Londra, un magnifico volume su *Pisanello,* adorno di ben settantaquattro illustrazioni che riproducono le pitture, i disegni e le medaglie del grandissimo maestro. L'autore lo segue in tutta la vita, dimostrando competenza uguale nell'esame delle varie opere sue, descritte appunto in pieno accordo con lo svolgersi della biografia. Lo accompagna, perciò, a Venezia, a Roma, a Mantova, a Milano, a Ferrara, a Napoli, e nei molti altri luoghi pei quali passò, alternando i viaggi alle permanenze fatte nella sua Verona. Aggiunge infine al lavoro un sommario cronologico, uno studio sui disegni conservati nel British Museum, e una bibliografia. Così la vita e l'opera del Pisanello si manifestano con quella chiarezza e quella semplicità che sole fanno fede della sicurezza di giudizio di chi scrive, derivata dalla piena conoscenza del soggetto.

= **Selwyn Brinton,** *The city triumphant,* London, Simpkon Marshall & C. È questa una delle numerose guide artistiche che ogni anno escono in copia dalle case editrici di Inghilterra e d'America sulle città italiane. Certo ormai il dire cose nuove e peregrine su Venezia è difficilissimo, se non impossibile, ma come il musicista sa ritrarre infinite variazioni da un unico tema musicale, così lo scrittore artista riveste di nuove forme concetti antichi e così si studia di far il Selwyn Brinton nel non grande suo volume ch' egli divide in 3 parti. Nella prima narra il sorgere e il formarsi di Venezia nella storia e nell' arte, nella seconda lo splendore del suo meriggio, nella terza il tramonto; e passa in breve rassegna le gesta dei guerrieri e i quadri dei suoi maestri di cui e delle cui opere dà infine un breve elenco analitico.

= **G. Giovannoni**. *Il chiostro di Sant' Oliva in Cori* (nell'*Arte,* IX, II). E' una diligente illustrazione di questo insigne monumento della rinascenza, di particolare importanza per gli studiosi dell'arte lombarda perchè il nome di Antonio da Como vi è legata indissolubilmente. L'autore trova rapporti notevoli fra quel chiostro col chiostro piccolo della Certosa di Pavia e con quello posteriore alle chiese di San Francesco d'Assisi. Mentre però siam d'accordo con lui nel rilevare le affinità fra quest' ultimo monumento e quello di Cori notiamo che i rapporti coi capitelli del chiostrino della certosa pavese son piuttosto occasionali che profondi e rilevanti rapporti diretti d'arte. Molte riproduzioni dei capitelli corredano l'interessante studio del Giovannoni.

= L'ingegnere **E. Luzi** ha pubblicato una pregevole memoria sulla *Fontana di Trevi* in Roma.

L'autore, riassunte le leggende sull'acqua Vergine e le sue vicende nell'antica Roma, nel medio evo e nel Rinascimento, ricostruisce, in base a documenti e memorie storiche, quanto corse fra il presidente delle acque, Papa Clemente XII, Corsini, e gli artisti che attesero alla costruzione della magnifica fontana, per la quale si scelse il disegno del Salvi nel 1732.

Una parte notevole dell'opuscoletto del Luzi è la riproduzione e a volte il riassunto delle critiche del tempo.

Notevoli sono anche le illustrazioni che riproducono le prime ubicazioni della fontana dell'acqua Vergine con relative iscrizioni e lo stato della piazza anteriore alla costruzione dell'imponente mole salviana.

SOLONE AMBROSOLI

È una grave perdita, non solo per la numismatica, ma anche per l'arte, l'immatura recente morte del nostro collaboratore, Cav. Dott. Solone Ambrosoli, conservatore del R. Gabinetto Numismatico di Brera e Libero Docente di Numismatica all'Accademia Scientifico-letteraria di Milano.

Poichè l'Ambrosoli, che nell'inizio della sua carriera si era dedicato quasi esclusivamente allo studio delle zecche italiane, tanto da formarne una pregevole raccolta, che legò generosamente al Museo Civico di Como il giorno della sua nomina a Brera, negli ultimi anni s'era approfondito, non solo nella numismatica classica, ma anche nella medaglistica, e più d'una volta gli fummo debitori anche noi di qualche interessante e dotto articolo su medaglie e medaglisti nostri e stranieri (1); anzi, condirettore con Corrado Ricci, con Francesco Malaguzzi Valeri e con Guido Cagnola della *Rassegna d'Arte,* gli era stato affidato quel ramo di ricerche nel quale egli eccelleva.

Pur troppo le sue molte occupazioni d' ufficio alle quali attendeva con zelo straordinario e con infaticata costanza, anche a danno della sua salute, gli impedivano di riordinare nel Medagliere nazionale di Brera l'importante collezione di medaglie del Rinascimento e moderne, le quali ancora attendono la mano pietosa che le ordini per secoli, per artisti e per scuole. Il suo desiderio fu anche ritardato dalla sua elezione a membro della Reale Commissione tecnico-monetaria nominata dal Ministro del Tesoro pei tipi della nuova monetazione, Commissione che lo costringeva a recarsi sovente a Roma; la sua salute, già da qualche tempo malferma, gli impediva negli ultimi anni lavori indefessi e troppo lunghi. Il miglior augurio che io posso fare alla memoria del mio compianto maestro è che presto la Direzione del Gabinetto Numismatico possa compiere il suo voto, che è quello di tutti gli studiosi di storia e d'arte.

Lasciando alla *Rivista italiana di Numismatica* e al *Bollettino di Numismatica e di Arte della Medaglia* il còmpito di una completa biografia e bibliografia del grande numismatico italiano, fondatore della *Gazzetta Numismatica di Como* e della *Rivista* sopraccitata, ora diretta dai fratelli Francesco ed Ercole Gnecchi, la quale potè costantemente competere con le migliori riviste numismatiche straniere, la *Rassegna d'Arte,* associandosi al lutto nazionale per la morte di Solone Ambrosoli e alle onoranze che la Direzione del Gabinetto Numismatico intende di tributargli (2), si limita oggi a fare l'elenco di tutte le opere sue che riguardano l'arte della medaglia e della placchetta in Italia:

1888. *Una medaglia inedita del Museo di Brera,* in *Riv. ital. di Num.,* I.

1889. *Una medaglia di Antonio Abondio,* in *Riv. ital. di Num.,* II.

1890. *Di un medaglista anonimo mantovano* di Roberto von Schneider, traduz. di S. A. in *Riv. ital. di Num.,* III.

1891. *Una medaglia inedita di Giacomo Jonghelinck* in *Memorie del Congresso Numismatico di Bruxelles* e in *Riv. ital. di Num.,* IV.

1899. *Le medaglie di Alessandro Volta* in *Raccolta Voltiana* e in *Riv. ital. di Num.,* XII.

1901. *La targhetta commemorativa del Congresso* in *Diario* n. 1. del IV Congresso Geografico Italiano, Milano 1901.

1901. *Di un medaglista ignoto del Secolo* XVI in *Rassegna d'Arte,* I; n. 2; *Riv. ital. di Num.,* XIV.

1901. *Placchette italiane* in *Rassegna d'Arte,* I, n. 5.

1901. *Placchette italiane moderne* in *Riv. ital. di Num.,* XIV.

1902-1904. *Aggiunta alle medaglie del Volta* in *Riv. ital. di Num., XV* e *Seconda aggiunta alle medaglie del Volta,* in *Riv. Ital di Num.,* XVII.

1902. *A propos d'une medaille siennoise,* in *Bull. intern. de Num.,* I, n. 3.

1903. *Una medaglia poco nota di Papa Pio IV nel R. Gabinetto Numismatico di Brera in Milano,* in *Archivio Storico Lombardo,* XXX.

1904. *Le medaglie di Giuseppe Verdi* in *Musica e Musicisti,* anno 59°, e in *Riv. ital. di Num.,* XVII.

1904. *Medaglie del Petrarca nel R. Gab. Num. di Brera* in « *Da Dante al Leopardi* », per nozze Scherillo-Negri.

Serafino Ricci.

(1) Ved. *Rassegna d'Arte,* I.-n. 1-2-5.

(2) La Direzione del R. Gabinetto Numismatico ha preso l' iniziativa di inalzare un ricordo marmoreo alla memoria di Solone Ambrosoli, in occasione della festa del Primo Centenario dell' Istituto, il 7 maggio 1908.

MENOTTI BASSANI & C. Editori — Monetti Andrea, *responsabile.*

La presente Rassegna è stampata su carta della Ditta AMBROGIO BINDA & C. di Milano

Viterbo. — Quadro d'autore trasportato nella Pinacoteca.

Nella Pinacoteca comunale è stata trasportata dalla chiesa di S. Clemente una tela rappresentante la Madonna col Bambino fra due Angioletti.

Su quest'opera richiama l'attenzione Pietro Egidi, che vede in essa uno dei pochi lavori che Antonio da Viterbo avrebbe compiuto per la sua città natale.

Viterbo. — Restauro di S. Maria Nova e scoperte artistiche.

Della chiesa di Santa Maria Nova (del 1080 circa) è stata restaurata la facciata riaprendovi le finestre romaniche e chiudendovi le porte laterali e gli archi aperti nel sec. XIII sul fianco.

Nella parete laterale sinistra sono venute in luce pitture dei sec. XIV e XV, ora per prudenza ricoperte in attesa d'un loro razionale restauro.

Arezzo. — Una tavola di fra Bartolomeo della Gatta?

Ad Arezzo è venuta in luce una pittura di grande importanza. In una cappelletta oscura, contigua alla chiesa di San Pier Piccolo, officiata dai Servi di Maria, questi hanno ritrovato una tavola che sarebbe attribuita a fra Bartolomeo della Gatta, ove è ritrattato al naturale, in piedi, il Beato Jacopo Filippo da Faenza.

Secondo ogni probabilità la tavola sarebbe la stessa che il Vasari ricorda e che tutti i suoi commentatori avevan ritenuto perduta.

Ciriè — Un quadro di Tiziano? — Nel *Marzocco*, Domenico Buratti pubblica una lettera nella quale dà notizia che a Ciriè, nel Canavese, in una casa che va sfasciandosi, come la famiglia dei suoi signori, ha visto un prezioso dipinto: il ritratto d'Andrea Doria del Tiziano, ignorato, di proprietà del marchese Emanuele Doria di Ciriè, defunto in questi giorni.

Il ritratto è ottimamente conservato, solo alterato nella barba bianca e lunga del Doria, preparata con tempera candidissima e velata di poi con tinte trasparenti, scomparse per intero.

Il Buratti ha anche notato presso la stessa famiglia un bellissimo ritratto dello Strozzi, di autore ignoto.

Trento. — La vendita di un Tiziano.

Leggiamo nel *Popolo Romano:*

«Un altro Tiziano che va a respirare l'aria dell'America! Questa volta, è vero, non si tratta di noi, ma della nostra vicina; però l'oggetto è italiano e serve a dimostrare ancora una volta di più che tutto il mondo è paese.

« Da Trento ci giunge notizia che i ricchi fratelli baroni Salvadori hanno venduto ad un milionario americano il ritratto del cardinale vescovo di Trento, Cristoforo Madruzzo, tela famosa del Tiziano.

« L'*affare* era in gestazione fin dall'anno scorso, ma la commissione superiore di B. A. del Tirolo non se ne diede per intesa. Il prezioso dipinto, venduto per duecento mila lire, ha già varcato l'Oceano.

Per dare un'idea del valore, anche storico, del quadro, riportiamo del Cavalcaselle (vol. II del *Tiziano*) alcune notizie:

« Dice il Cavalcaselle che Cristoforo Madruzzo, al quale Tiziano era stato presentato dal conte Della Torre, non contava che 39 anni quando Carlo V gli conferì l'incarico di invitare il Pontefice a trasportare a Trento il Concilio di Bologna; e qui è da notare la finezza usata dall'Imperatore nell'affidare questa missione al Madruzzo, che era il principe vescovo di Trento.

« Il ritratto che il Tiziano eseguì di questo personaggio conservasi ancora in Trento nella casa Salvadori, ultimi discendenti da linee collaterali di questa potentissima famiglia. Il Prelato è qui dipinto alto della persona, di forme regolari e con lunghi e scuri capelli. Si presenta quasi di fronte ritto in piedi; colla destra alza la rossa e larga tenda che copre l'intera parete, mettendo così allo scoperto un tavolino, su cui è steso un tappeto verde, con sopra un orologio a pendolo ed alcuni fogli. (L'orologio e il tappeto verde si conservano anch'essi tuttora nella casa Salvadori); e colla mano abbassata stringe un foglio: e, guardando dinanzi a sè, è nell'atteggiamento di uscire ».

Più innanzi il Cavalcaselle aggiunge:

« Cristoforo Madruzzo era nato nel 1512. La sua discendenza diretta si estinse nel 1658, tempo in cui i baroni di Raccabruna, agnati di questa famiglia, da essa ereditarono e la dignità e le sostanze. Da questi l'eredità passò nel 1837 ai baroni Isodoro e Valentino Salvadori di Trento, che oggi posseggono tuttavia il ritratto.

« La figura del cardinale Madruzzo è di grandezza naturale, e dipinta su tela. Porta in capo un nero berretto da sacerdote, ed ha una lunga veste nera cinta a metà della vita, ed il bianco collare della camicia attorno al collo, e sopra indossa una veste lunga quanto l'altra e di egual seta nera, come nere sono le calze e le scarpe.

« Questa maestosa figura di Vescovo stacca per tono sul fondo rosso della tenda e del tappeto. Sebbene questo dipinto sia mal ridotto dagli anni e dai restauri, specialmente nelle carni, e benchè abbia perduto quel brio e tocco proprio di Tiziano, e sia ridotto opaco nelle tinte, pure rimane sempre uno dei ritratti importanti della scuola veneta.

« Questo ritratto era noto al Vasari, il quale ne parla nella vita di Tiziano (vol. XIII, pag. 33). »

Ma pare che non fosse noto alla I. R. Commissione Superiore di B. A. del Tirolo.

E, a questo proposito, il signor barone Isidoro Salvadori manda alla *Gazzetta di Venezia* una lettera, in cui rettifica le notizie « nel senso che il quadro, come tre altri pure venduti, appartenevano *esclusivamente a mio fratello Valentino*, che li aveva ricevuti in donazione dal defunto nostro padre ».

Norimberga. — Furto d'arazzi.

A Norimberga, due arazzi dei Gobelins, di grande valore, sono stati rubati nella chiesa di San Lorenzo.

Uno rappresenta Santa Caterina che si sposa al Bambin Gesù, l'altro l'*Ecce Homo*, fra Maria e S. Giovanni.

I due arazzi hanno una lunghezza di m. 1,20 e un'altezza di 80 centimetri.

Madrid. — Per i tesori d'arte spagnuola.

Il ministero della pubblica istruzione e delle belle arti, sig. Zimeno, ha testè adottato severissime disposizioni per impedire che vescovi e parroci continuino impunemente a vendere per conto proprio — come hanno fatto sin qui — statue, quadri ed arredi sacri di gran valore storico ed artistico, appartenenti alle rispettive loro diocesi.

Così per esempio, s'è assodato che, poche settimane addietro, il parroco del paesello catalano di Serch, ha venduto, per settemila pesetas, i preziosi sepolcri del IV e V conte de Armengol; il parroco di Torà ha ceduto per un'ingente somma ad un antiquario inglese due statue finemente cesellate in oro ed un magnifico altare di porfido, ch'erano nella chiesa di quel villaggio, e il vescovo di Vittoria, finalmente aveva già intavolate trattative per vendere gli antichissimi monumenti funerarii che sorgono nel gran cortile del Monastero de los Mellanes!

Austreweel (Anversa). — La scoperta di un Rubens?

Nella parrocchia di Austreweel, presso Anversa, è stato trovato un quadro, che i conoscitori dichiarano essere un Rubens autentico, raffigurante l'Assunzione della Madonna.

Il quadro sarebbe stato asportato da Anversa nel 1825.

Londra. — Vendite all'asta.

Furono venduti: 29 disegni a penna per illustrazione di Virgilio di Burne-Jones per 410 ghinee,

Donne giapponesi di Wilsen Streed 130.

Disegno a penna di D. G. Rossetti 65.

Cupido e Psiche di Legres 170.

L'*Annunciazione*, quadro d'ignoto, 540.

21 disegni a penna di Aubrey Beurdsley 260.

La *Madre* di William Streng 60.

Ritratto di miss Kate Harwards di C. H. Shourm 100.

Nelle sale *Christie* si sarebbero tenute, nel corso della presente *season*, tante vendite all'asta di oggetti artistici per un valore complessivo, mai raggiunto finora, di un milione di sterline (?).

I quadri tengono il primo posto in tali vendite e molti sarebbero stati pagati da 20,000 a 30,000 sterline.

PREMIATO STABILIMENTO LEGATORIA

TORRIANI & C.

SUCCESSI A NATALE BRUSA

4, Via Bossi - MILANO - Via Bossi, 4

LEGATURE D'OGNI GENERE DI PREMIO E REGALO, ARTISTICHE E COMMERCIALI

LEGATURE PER LIBRERIE, D'USO PRIVATO E SCOLASTICO

Album per Fotografie e Cartoline — Scatole e Cartelle per Uffici e Amministrazioni.

Alberto Grubicy

GALLERIA d'ARTE MODERNA

MILANO

Piazza Castello ✦ ✦ Largo Cairoli, 2

La Galleria

ALBERTO GRUBICY

è anche editrice delle opere degli artisti di cui possiede gli originali e vende quindi le riproduzioni in fotografia, fotoincisione ed acqueforti delle opere di:

G. SEGANTINI e dei figli Gottardo e Mario
di **GAETANO PREVIATI - TRANQUILLO CREMONA**
CARLO FORNARA - A. TOMINETTI
CESARE MAGGI - ADOLFO MAGRINI

IMITAZIONE **GOBELINS**

Stampe a Colori ad Olio Inalterabili

su Tele Panama - Tessuto Arazzo

Mater Purissima, di D. Morelli	- 60×100	tela panama	L. 10,—
id.	- 60×100	tess. arazzo	» 20,—
id.	- 56×70	tela panama	» 6,—
Autoritratto Lebrun	- 50×70	id.	» 5,—
Madonna col Bambino del Murillo	- 70×100	id.	» 10,—
Madonna degli Olivi - Barabino	- 40×70	id.	» 5,—
Madonna del Rosario - Barabino	- 50×70	id.	» 5,—
Giovinetta sorridente del Vinci	- 50×70	id.	» 4,—
Giovane donna del Giuliano	- 50×70	id.	» 4,—
Ritratto di Carlo Marx	- 50×70	id.	» 6,—
id.	- 50×70	tess. arazzo	» 10,—
Madonna della Guardia	- 50×70	tela panama	L. 5,—
id.	- 50×70	tess. arazzo	» 10,—
Madonna della Seggiola - Raffaello	- 50×50	tela panama	» 6,—
id.	- 50×50	tess. arazzo	» 12,—
Ritratto di S. S. Pio X - Campi	- 50×70	tela panama	» 6,—
id.	- 50×70	tess. arazzo	» 12,—
Mater Amabilis - Fontana	- 70×100	tela panama	» 10,—
id.	- 70×100	tess. arazzo	» 20,—
Madonna degli Aranci - Barabino	- 35×70	tela panama	» 5,—
La Preghiera - Piccio	- 60×70	id.	» 6,—
Sposalizio di Maria Vergine - Raffaello	- 70×100	id.	» 15,—

Dirigere commissioni e vaglia alla Ditta

MENOTTI BASSANI & C. - Milano, Via Castelfidardo 7-9.

Penna a Serbatoio Americana **IDEAL**

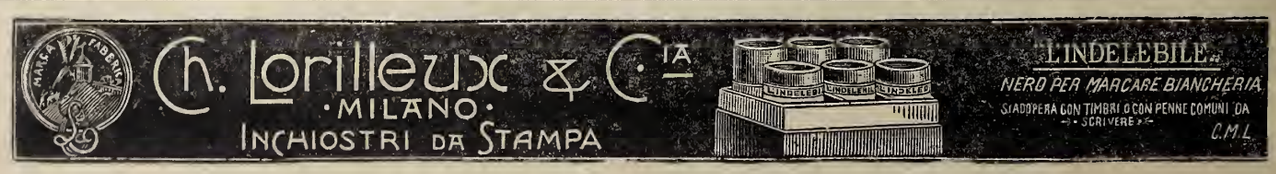
L. E. WATERMAN

la sola adatta a qualunque genere di scrittura e che soddisfa tutte le esigenze di ogni scrittore

Domandare in tutte le principali Cartolerie la penna WATERMAN IDEAL

SPECIALITA LAPIS **KOH-I-NOOR**, LA MIGLIOR MARCA DEL MONDO.

L. & C. HARDTMUTH Via Bossi, 4 MILANO Concessionari per la Vendita in Italia



La presente Rassegna è stampata con Inchiostri della Casa CH. LORILLEUX & C.

Anno VI - N. 12 Milano: Dicembre 1906

RASSEGNA D'ARTE

DIRETTA DA
GUIDO CAGNOLA E FRANCESCO MALAGUZZI-VALERI

Sommario:

DOTT. TIBERIO GEREVICH: Sull'origine del Rinascimento Pittorico in Bologna *(con tre incisioni) (continua)*. — ANTONIO MASSARA: I primordii dell'arte novarese *(con tredici incisioni)*. — GUSTAVO FRIZZONI: Intorno a due dipinti di scuole italiane, nel Museo di Digione *(con sei incisioni)*. — ARTURO PETTORELLI: La casa Sanseverino a Piacenza *(con due incisioni)*. — GIOVANNI PETRINI: Un presepe della pinacoteca reatina *(con un'incisione)*. — FRANCESCO MALAGUZZI-VALERI: I dipinti del Luini concessi dal Re a Brera. — Bibliografia. — Cronaca.

Abbonamento annuo:

per Milano L. 10
nel Regno „ 12
per l'Estero „ 15

Direzione e Redazione
Via Cusani, 5
Amministrazione
Via Castelfidardo, 7
MILANO

EDITORI MENOTTI BASSANI & C. - MILANO
7-9 — Via Castelfidardo — 7-9

Un numero separato L. 1.25.
Un numero arretrato » 1.50.

Conto corrente colla Posta.

I dipinti del Luini concessi dal Re a Brera

Fn sempre un vivo desiderio degli studiosi e degli artisti veder ricomposto almeno il nucleo principale tuttora in Italia dei dipinti che il Luini svolse, in uno dei cicli più grandiosi che ricordi l'arte italiana della Rinascenza, sulle pareti della villa dei Pelucchi presso Monza. Otto di quelle composizioni — fra cui la deliziosa « S. Caterina trasportata dagli angioli » — si conservavan nella Pinacoteca di Brera e sedici nel palazzo Reale. Chi scrive queste righe, vagheggiando da tempo quella ricomposizione, almeno per quanto si riferiva ai dipinti conservati, in due luoghi diversi, a Milano, fece presentare al Re, col mezzo del deputato conte Bernardo Arnaboldi che cortesemente perorò la buona causa, un memoriale in favore della ricomposizione stessa interessandone poi personalmente tanto il Re che la Regina Margherita nelle loro visite recenti alla Pinacoteca di Brera. E l'assenso reale venne tosto, con una lettera che torna a onore del concedente, alla Direzione della Pinacoteca la quale si occupò del trasporto dei dipinti nella nuova sede; nella quale, mentre scriviamo, son tutti accolti, debitamente raggruppati, in attesa di un assetto definitivo e omogeneo. Questa la genesi della recentissima vittoria dell'arte mercè l'accordo comune, e in omaggio alle esigenze degli studi che non potevan vedere a lungo senza cruccio smembrate le varie parti di un tutto così pieno di armonia.

Poche volte infatti una serie di composizioni pittoriche era stata ideata come questa perchè le istorie si fondessero e si completassero a vicenda. Il Luini aveva svolto, per la maggior sala del pianterreno nella villa detta la Pelucca, l'intera storia di Mosè e del suo popolo: « la morte dei primogeniti — il banchetto degli Ebrei prima del passaggio del Mar Rosso — l'esercito di Faraone sommerso nel Mar Rosso — gli ebrei inneggianti a Dio dopo il passaggio del mare — Mosè che fa scaturir l'acqua dalla rupe — la raccolta della manna — Mosè orante sul monte Sinai — l'offerta dei doni per la costruzione del tempio »; e queste istorie dal palazzo Reale son venute ora ad aggiungersi all'unica di quella prima serie che la Pinacoteca di Brera possedeva, « la partenza degli Ebrei dall'Egitto ».

In uno o più ambienti vicini il pittore svolse un'istoria tratta dalla mitologia e che é quella di Dafne o, per altri, di Mirra: di questa serie di soggetti mitologici la Pinacoteca di Brera conserva già tre composizioni: « Dafne trasformata in alloro », « la nascita di Adone » e un » giovane cavaliere » su un cavallo bianco riccamente bardato, se pure quest'ultimo soggetto non faceva parte di un'altra serie a cui apparterrebbero i frammenti oggi nella collezione Cernuschi a Parigi e i soggetti campestri quali « il bagno di giovani donne » e « il giuoco del guancialino d'oro », il primo pervenuto ora dal palazzo Reale, il secondo a Brera. Alla scena del « giuoco del guancialino d'oro » appartiene un frammento della stessa collezione e un gruppo di due figure, una delle quali in atto di colpire scherzando, già nel palazzo Reale, come si é potuto verificare confrontando i soggetti, le misure delle figure, le tonalità di colore dei diversi frammenti ora accostati. Il gabinetto che si ornava di questi ultimi soggetti profani era provvisto di vôlta a lunetta ognuna delle quali accoglieva una figura di putto fra i pampini che oggi la critica, con serio fondamento, attribuisce al pittore Bartolomeo Suardi detto il Bramantino. A quello che Brera già conservava si sono aggiunti ora i due del palazzo Reale: altri due, coi numeri di catalogo 1357 e 1358, si conservano nel Museo del Louvre, attribuiti al Luini. Per qualcuna apparteneva alla stessa serie anche il frammento luinesco col putto in atto di cogliere uva della collezione Condé a Chantilly (n. 25 del catalogo Gruyer) proveniente (come il n. 26, « busto di giovane donna ») dalla villa Sommariva a Cadenabbia e in origine, forse, dalla Pelucca, come la lunetta, analoga alle descritte, della collezione Wallace di Londra. In due sale della villa eran collocati due camini: un d'essi era ornato, sulla cappa, della scena « la fucina di Vulcano », ora a Brera e già nel palazzo Reale, l'altro del « sacrificio al Dio Pane » conservato nella collezione braidense. Del primo camino — di cui nella villa rimane tuttora il frontale con un'iscrizione allusiva a Vulcano e a Venere e con gli stemmi degli antichi committenti — sarà facile la ricostruzione se gli attuali proprietari concederanno, com'è sperabile — e aggiungiamo pure com'è probabile dato il loro affetto per le glorie cittadine e il loro interessamento all'attuale quesito artistico — quel frammento scolpito; le due spallette andaron smarrite, ma poichè v'è ricordo ch'erano a sagoma ondulata potrebbe servire di modello, per la ricostruzione, qualcuno dei camini del tempo, e in particolar modo uno conservato in casa Bagatti-Valsecchi analogo al primo. Finalmente la cappella della villa — della quale rimane tuttora il volto a botte intersecato da lunette e ornato a fogliami e fregi bianchi su giallo, verdi su bianco e, nelle fascie, su fondo nero, con la serraglia racchiusa fra teste d'angioli, portante il monogramma di G. C. — mostrava la delicatissima composizione trasportata poi a Brera, « la salma di Santa Caterina portata al sepolcro da gli angioli », e le figure del « Padre Eterno » e dell' « angelo genuflesso » (l'analogo che gli formava riscontro dal sig. Guzzi passò agli antiquarii sigg. Grandi e da questi allo scrittore d'arte sig. Perkins) già nel palazzo Reale. E se sarà possibile — com'è vivo desiderio di quanti hanno il culto dell'arte — trasportare a Brera anche l'antica decorazione del vôlto del locale oggi adibito a uso di cucina, sarà molto facilitata la ricomposizione di questo eletto ambiente artistico.

La critica moderna ha precisato che alcune parti di quei dipinti — le lunette coi putti e forse qualche parte del ciclo della storia di Mosè in cui almeno il suo influsso è evidente — spettano non a Luini ma a Bartolomeo Suardi detto il Bramantino, più anziano del Luini e verosimilmente suo maestro o almeno suo ispiratore, come vedremo. È probabile quindi che la commissione della decorazione della villa fosse data al Bramantino, il quale — per ragione che ignoriamo — avrebbe rinunciato al proseguimento del lavoro affidato così al Luini. Inoltre, in occasione di recenti restauri pel rafforzamento dei dipinti della Pelucca, si è scoperto che i così detti affreschi sono invece a tempera eseguiti direttamente su una stoffa sottile come una garza, incollata poi sulle tavole in occasione del distacco dalle pareti. Ciò che fa dubitare che i dipinti siano stati eseguiti non sul posto, ma altrove, verosimilmente a Milano dove il Luini aveva già altri lavori importanti, e inviati poi alla villa per essere stesi o, sul telai, incastrati alle pareti. Qui rimasero finchè nel 1806, come precisa il « Cronista Monzese » (Annuario pel 1841) nella Pelucca « rimodernata fu messa una razza di cavalli del principe Eugenio di Beauharnais, e l'appartamento ov'erano le pitture del Luini, che vennero ristaurate poco bene, era stato riserbato ad uso vicereale, ed arredato colla solita magnificenza di quei tempi ». E sul posto rimangono infatti numerose tracce di quell'uso nuovo a cui il pianterreno fu destinato e, nel piano superiore, oltre le porte, diversi mobili dell'epoca. Del tempo del Luini non rimasero nella villa, a ricordare languidamente la vivacità e la genialità antiche, che due lati di portico di tipo bramantesco dagli eleganti capitelli in pietra da taglio e i due frammenti artistici di cui si è fatto ricordo più sopra: troppo poco per poter anche invocare un possibile rifacimento della villa. Poco dopo andarono disperse le varie tracce di quella fastosa decorazione: il nucleo principale, per fortuna nostra, rimase a Milano e fu distribuito fra il palazzo Reale e l'Accademia di Brera, quando la Pinacoteca non era ancor costituita a sè. L'antico inventario manoscritto della Pinacoteca precisa che quei dipinti entrarono nella collezione il 12 dicembre 1826, e che alcune parti lasciavano a desiderare per conservazione. Il Barezzi — che s'era assunto l'incarico fin dal 1821 di staccare i dipinti dalle pareti e consegnarli all'Accademia — dopo tolti i principali dalla villa dovette continuare il lavoro per conto proprio per le parti ritenute allora meno notevoli. Così si spiega come venisser venduti, anche all'estero, gli altri frammenti che non avrebber mai dovuto esser divisi dai primi. Forse eran fra questi i due tondi con ritratti maschili di profilo della Pinacoteca di Brera (n. 51) che potevano ornare, con gli altri oggi smarriti, i peducci degli archi del portico della villa; tondi provenienti dalla raccolta del Bossi radunata precisamente negli anni in cui il Beauharnais adattava ad altri usi il pianterreno della villa.

Per ora non faremo un esame critico dei dipinti raccolti a Brera: esame che precedentemente sarebbe riuscito di qualche difficoltà per l'impossibilità di confronti diretti fra i varii soggetti dei diversi cicli pittorici. In un esame diligente sarà or possibile constatare l'evidente derivazione artistica del Luini dal delicato e originale Bramantino: e quei rapporti fra i due maestri che si potevano già notare in diverse opere del Luini — (il « S. Sebastiano » e qualche altra figura degli affreschi di Saronno, certe figure dei dipinti della cappelletta di S. Giuseppe a Brera, i monocromati già a S. Marta e ora nella collezione braidense) — appariranno evidenti nelle scene della « Fucina di Vulcano », « degli Ebrei inneggianti a Dio », nel frammento del « giuoco del guancialino » testè venuto dal palazzo Reale ad aggiungersi a quello di Brera. Quegli stessi rapporti proveranno la rapida evoluzione del pittore durante il lavoro di decorazione della Pelucca; lavoro che dev'essere stato eseguito fra i primi dal maestro, intorno al 1515, anteriormente quindi alle più disinvolte composizioni di Saronno, del Monastero maggiore a Milano, e di Lugano. Per lo studio dell'evoluzione artistica del più attivo pittore che la scuola lombarda abbia mai avuto il nuovo ciclo di dipinti concessi ora dal Re a Brera acquista di conseguenza un'importanza senza pari.

FRANCESCO MALAGUZZI-VALERI.

RASSEGNA D'ARTE

ANNO VI. MILANO - Dicembre 1906. N. 12.

Sull'origine del Rinascimento Pittorico in Bologna

(*Continazione: vedi N. 11*).

Il sentimento artistico di Simone seppe ereditare colui al quale è ben doveroso alla critica moderna rendere un omaggio meritato e da lungo tempo dovuto, non solo per la dolcezza delle sue Madonne, a cui gli antichi scrittori hanno già innalzato inni glorificanti, ma anche e sopratutto per la sua forza artistica, voglio dire *Lippo di Dalmasio* (1), le cui pitture furono tenute in somma venerazione presso i contemporanei e la personalità del quale annebbiava di varie leggende la tradizione locale (2).

Il suo quadro firmato e posseduto dal Collegio di Spagna rappresenta la Beata Vergine, circonfusa da grande e lucente aureola, assisa in un prato fiorito, piegante alquanto il capo a destra, mentre, per tradizione di scuola, volge l'occhio in direzione opposta. Ella tiene in grembo, abbracciandolo, il divino fanciullo, che, per aver proprio allora cessato di poppare, guarda la madre con un certo manifesto compiacimento. Il tipo della Madonna è lo sviluppo individuale del tipo locale: la fronte rotonda e le sopraciglia arcuate in modo grazioso sovrastano agli occhi grandi e innocenti; leggere penombre conferiscono al mento pieno una mollezza notevole; ai lati della bocca delicata, per quanto un po' allungata, spunta un tenero sorriso; e sulle guance, si stende una leggera intonazione rosea. Il capo, che è coperto da un velo, è ricoperto a sua volta del manto verde-grigiastro, dalle pieghe grandi e semplici e dal sottile orlo d'oro, che passa in linee armoniose. La sua tunica rossa lascia scoperto il collo grazioso e parte del petto, pieno di delicatezza; le mani poi sono di una mollezza indicibile. Il volto rotondo del bambino è modellato da luci ed ombre poste contiguamente in chiazze compatte; il corpo, ricoperto da un panno giallo non è, nelle sue proporzioni, inappuntabile, ma non è nemmeno deforme.

Madonna col putto - Lippo di Dalmasio - *Bologna - Collegio di Spagna — Fot. Poppi.*

Nella lunetta, sopra la porta principale della chiesa di S. Procolo in Bologna stessa, la Madonna è rappre-

(1) Il MALVASIA (op. cit., I: 33) come i sigg. CAVALCASELLE-CROWE (op. cit., IV: 61) lo vogliono allievo di Vitale, benchè questi, nell'anno in cui nacque Lippo (intorno al 1352, BOLOGNINI: op. cit., I: 16), molto probabilmente non lavorasse, e forse neanche vivesse.

Il padre di Lippo: *Scannabecchi Dalmasio q.m Jacobi*, anch'egli pittore, fu cognato di Simone (ZANI, op. cit., IV: 289).

Alle note biografiche, riportate dal BOLOGNINI (op. cit., I: 16) aggiungiamo il documento seguente:

Die sabati undecimo mensis octubris. Lodouicus quondam Jacobi Cursi notarius. Testamentum et procura conditi per magistrum lippum quondam dalmasy pictorem bononiensem capellae sancti domenici. In quo sibi heredem universalem instituit Sinibaldum eius filium legitimum et naturalem. Cum legatis et alis in testamento descrittis hodie facto bononiae in capella sancti dominici in domo abitationis dicti testatoris. In presentia dompni peregrinj quondam Iohannis capelanj ecclesiae sancte Andree de Ansaldis, Et cum procuram factam per dictum testatorem in presentia Johannis Cose de Alamandinys denuntiato per dictum procuratorem et notarium quj notam dimiserunt. (Provisori del 1410 di Bernardinus de Mulinis. Arch. di Stato, Bologna, senza num.).

(2) Cfr. FRANCESCO CAVAZZONI: *Pitture et sculture et altre cose notabile che sono in Bologna e dove si trovano.* Manoscr. Bologna. M.DC.III. (Bibl. Com. Bol. N. 17. L. II, 26) e MALVASIA: op. cit., I: 34.

sentata col figlio in atto di benedire, fra due mezze figure di santi. Il tipo della Madonna è inalterato e con la stessa espressione d'un'anima quieta, pura e semplice. I due santi laterali — i cui volti sono modellati sopra una forte ossatura, anche essi a chiazze compatte — inclinano il loro capo verso quello della Madonna, in modo che le tre teste accennano a un semicerchio parallelo all'arco architettonico esterno. Il semicerchio vien tagliato diagonalmente da due

Madonna in trono (parte centrale d'un trittico) - Lippo di Dalmasio
Bologna. Educandato di S. Croce. — Fot. Poppi.

tratti paralleli ideali, formati l'uno dalla direzione del capo e del collo della Madre e della testa del Bambino; l'altro dal pastorale di S. Benedetto. Spicca nel mezzo un intenso color rosso, attenuato alquanto da un vicino verde, ma rinforzato più lontano da una tinta rossa. Le poche, ma grandi e quiete figure, la semplice composizione lineare e coloristica, mirano ad un effetto sicuro.

Con simili pregi eccelle la grande ancona dell'Educandato di Santa Croce, la quale — benchè qua e là ritoccata — può annoverarsi tuttavia fra le sue pitture relativamente meglio conservate. Nello scomparto centrale il rosso del manto della Madonna e il giallo della tunichetta del Bimbo, poste arditamente contigue, fanno fede un'altra volta della predilezione ch'ebbe il maestro per un colorismo caldo.

Lippo ha replicato non poche volte il motivo della Madonna, con varianti affatto insignificanti, non riuscendo tuttavia mai monotono (1).

III.

La pittura del trecento in Bologna dimostra, dalla prima traccia sicura che ne abbiamo, un'evoluzione che procede ininterrottamente e per discendenza diretta, sempre coerente a sè stessa. L'origine di questa scuola — come persuaderà l'argomentazione stilistica — risale, mediante Vitale, a quella di Siena (2); l'evoluzione successiva, rappresentata dai conati di Simone, aspira consapevolmente all'emancipazione da quell'influsso straniero; mentre nella sua terza tappa, con Lippo di Dalmasio, l'integro carattere della scuola si presenta in tutta la sua potenzialità individuale. Questa scuola già nella prima sua opera sicura, che è ancora sotto la tutela senese, fa sfoggio

(1) Sotto il nome di Lippo figurano a Bologna un'infinità di Madonne, che bisogna però in gran parte ascrivere ai suoi allievi. Mostra appartenere a quest'ultimi, per la fede che ne fa la tavola firmata GVANE . DA . BOLOGNA . PENSE, ed esistente nell'Accademia di Venezia (N. 17), Giovanni da Bologna che fioriva verso il 1420 (ZANI: op. cit., IV: 138): ne fanno testimonianza il motivo (la B. V. seduta sull'erba fiorita, allattante il Bambino), nonchè il modo di disegnare e di colorire.

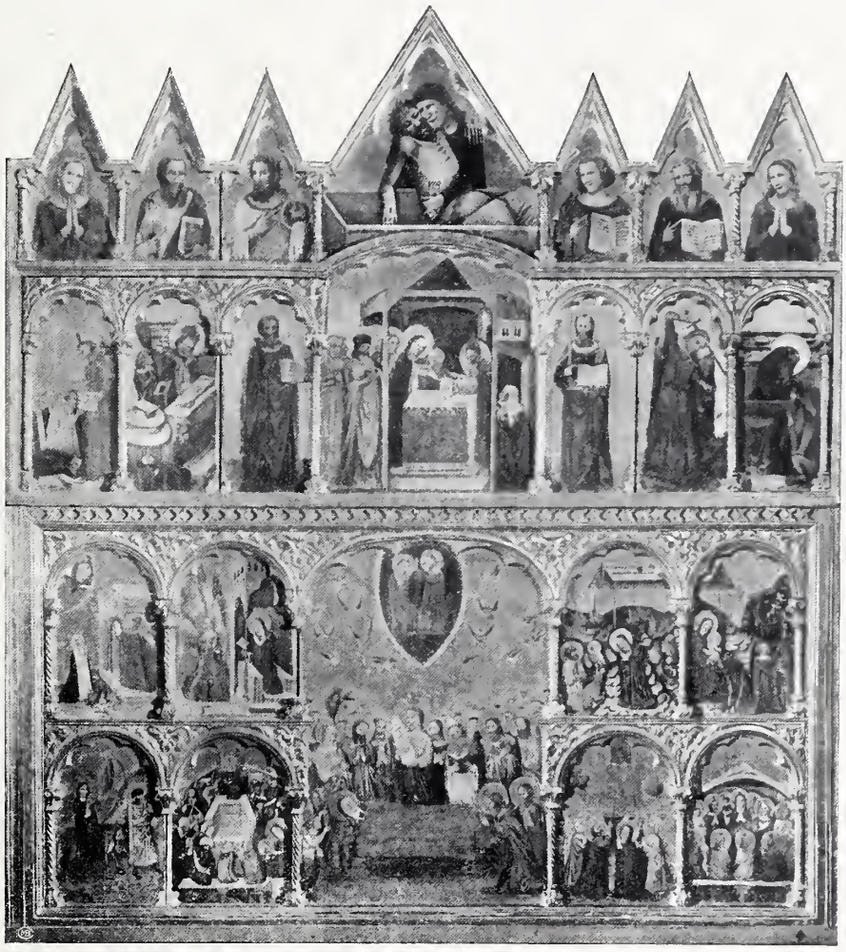
(2) Questo nostro parere, dopo l'accertamento empirico, possiamo corroborarle di due notizie, — una del tempo in cui stava nascendo l'arte trecentista, l'altra della sua epoca avanzata — le quali danno impegno della relazione che correva fra l'arte e in ispecie fra la pittura senese e quella di Bologna.

Lo ZANI rammenta (op. cit., XVII: 250) un certo *Manno da Siena, cittadino bolognese, detto Manno da San Geminiano e Manno da Bologna,* che fra il 1260-1301, lavorava come orefice e pittore, e nota la firma di due suoi lavori: *Mannus Domini Bandini de Sennis Aurifex 1296, 27 Augusti. — Mannus Domini Bandini de Sennis Aurifex.* Questo maestro è certamente identico a quel Manno orefice, il quale vien nominato dal MALVASIA (op. cit, I: 25), sulla fede del Baldi, fra i pittori bolognesi. Il fatto, che l'anno 1260 venga ricordato tanto dallo Zani, quanto dal Malvasia, in una sua notizia, come la data di una pittura, ormai smarrita, di Manno, afferma grandemente l'identità di persona. Può darsi che lo stesso Manno sia stato a portar seco da Siena i primi acquisti della nuova arte pittorica, che intorno a quell'epoca stava formandosi dall'arte bizantinesca e dalla miniatura, e può benissimo essere ch'egli fosse stato il maestro, o, se non altro, l'ispiratore di Vitale bolognese. Bisogna però, per forza, rinunciare ad accertare questa nostra ipotesi, perchè di Manno non si conosce più nessuna pittura, e la sua statua in rame di Bonifazio VIII (Museo Civico, Bologna), lavorata (1301) a grandi forme ridotte e semplificate per esser vista a distanza, non può dar nessun orientamento per la sua maniera pittorica.

La cronaca del BIANCHETTI (Manoscr. Bibl. Com., Bologna, senza numero) — la quale merita la maggior fede fra le cronache bolognesi, perchè scritta, di seguito, dai vari membri della famiglia Bianchetti, famiglia di patrizi attivi e autorevoli — sotto l'anno 1381, enumerando *li Artisti con le lor Provigione o letture* registra, fra gli altri, il nome d'un *Michelo da Siena,* che non può esser altro che quel Michele di Ser Memmo, il quale, nel 1358 « tirava avanti il musaico della facciata del Duomo di Siena » (Vasari, ed. Milanesi: I. 654[1]; ed. Le Monier: II: 165[2]). I commentatori del Giorgio aretino lo dicono orafo, scultore ed architetto, mentre noi, da una nota dello Zani, dobbiamo supporre ch'egli fosse pratico anche nell'arte della pittura. Un certo Michele, ricordato dallo ZANI (op. cit., XIII: 241) fra i pittori bolognesi, di cui però non sa precisare la città nativa è verosimilmente lo stesso maestro che lavorava nel mosaico del Duomo di Siena, e in tal caso l'anno 1410, riportato come data di quel Michele, bisognerebbe considerarlo erroneo e forse messo lì a casaccio, tanto per togliersi d'imbarazzo.

di attitudini individuali; e, in epoca più avanzata, attesta una fede artistica diversa da quella che predominava a Siena e in altri centri dell'attività trecentista.

Un ricercato effetto decorativo nelle forme e un sentimentalismo un po' affettato nell'espressione precisano il doppio carattere del trecento senese, mentre in Bologna si preferivano semplici forme armoniose e un lirismo sincero e quieto. In Siena si dipingevano figure troppo svelte, con visi piuttosto inquieti e con mani che non rispondono affatto al loro scopo fisico; si disegnavano contorni d' una finezza indicibile, si trattavano le pieghe con cura minuta, si facevano girare i merletti dei vestiti in linee capricciose. A Bologna le figure sono di una materia compatta e solida, i volti appaiono dolcemente tranquilli, le mani capaci di agire, i contorni ben decisi, senza toccare il rozzo; grandi linee semplici, e piacenti ad un tempo, formano il drappeggio. La Madonna, a Siena, è quasi una giovane, dai nervi eccitati, dal corpo non ancora sviluppato; la sua compagna di Bologna è una donna già fatta e dai nervi sani. Se nelle botteghe senesi si modellava con uno studio attento, in quelle di Bologna non si curavano le eventualità delle forme, nè si cercava d'avvicinare la natura, qualora una bella linea ideale si presentasse; là i maestri si compiacciono di abbondanti e ricchi ornamenti dorati, diventando così spesso manieristici, qua l'evoluzione artistica mira gradualmente ad eliminarli, a favore dell' intimo effetto che emana dalla espressione delle grandi e calme figure. L'una scuola predilige le tinte chiare e tenui, d'una fredda luce quasi metallica, l'altra all'opposto sa distinguersi con colori caldi, qualche volta ardenti, d' intenso lumeggiamento: per quella, la luce non è che un lampo vano, per la seconda la fonte inesaurabile di delicati effetti di chiaroscuro.



Vita della Vergine e Santi - Iacopo Avanzi - *Bologna - Pinacoteca.* — *Fot. Alinari.*

Ricordiamo bene questi caratteri del trecento bolognese, perchè si ripresenteranno pure come tali in seguito, in questa scuola.

Non è senza interesse osservare la grande confusione degli scrittori antichi, intorno all'origine dell'antica scuola bolognese. Il Malvasia (op. cit., I: 26), sbalordito delle massime lodi prodigate da Dante (Purg. XI) e dopo di lui dal Vasari (Ed. Milanesi, I: 385) ad un *Franco bolognese* miniatore, pone questo come « il primo che in Bologna fondasse una scuola » e annovera fra i suoi allievi il Vitale e il Simone. Cavalcaselle-Crowe (op. cit., IV: 55), affermano d'aver visto nella Galleria Hercolani in Bologna una sua Madonna molto restaurata e ritoccata anche nella firma *(Franco Bol. Fece 1312);* ma il maestro mistico di questa tavola, oggi smarrita, la quale a seconda che riferiscono i suddetti autori, aveva forme asciutte, lavorate alla maniera d' un miniatore, non poteva dar certamente l'impulso ad una scuola che appare svilupparsi con caratteri ben diversi (1). Cavalcaselle-Crowe partono in sostanza dalla fantastica idea del Malvasia, che immagina capo di questa scuola il Franco, supposto scolare di Oderisio da Gubbio, quando vogliono sostenere la derivazione di tale scuola dai pittori umbri (op. cit., IV: 52, 55, 57) (2). Se v'è qualche lontana affinità, qualche pallida somiglianza fra la maniera del dipingere umbro e quella bolognese in quest' epoca, la dobbiamo ricercare nella comune influenza, che sulle due scuole esercitava l'arte senese, influenza che ebbe però ben altri effetti in Umbria e ben altri e meno intensi in Bologna. Basterebbe, fra le altre, far menzione della divergenza di principî del modo di pensare artistico, che distingue con una chiarezza evidente il trecento dell'uno e dell'altro paese: là i pittori, anche dipingendo sulle tavole, lavorano con la timida e minuta maniera dei miniatori, qua invece, tenendo conto della differente esigenza della diversa materia, pennellano largamente, trattando e forme e colori in modo più libero e più vago, rinunciando volontieri

(1) L'Oretti (*Abusi,* ecc. II: 31; Mscr., Bibl. Com. Bol., num. cit.) ricorda un'altra sua tavola, oggi del pari mancante, esistente una volta nella casa della Compagnia della Croce in Bologna, che rappresentava la B. V. incensata dagli angioli.

(2) Un critico recente ripete, in una sua nota laconica, l'errore di Cavalcaselle-Crowe (F. Mason Perkins: *Note sull'Esposizione d'Arte Marchigiana a Macerata.* — *Rass. d'Arte,* VI: 51[2]).

a quei meschini rimedî che sono offerti dagli ornamenti ricchi e minuziosi.

Altri scrittori invece accennano ad un influsso decisivo di Giotto (1) ed altri dell'arte toscana in genere (2); anzi non mancò un anonimo locale, che, nella classificazione della pittura bolognese, distinse, in modo assai divertente, una scuola pregiottesca (3). Ma Giotto non lavorò che pochissimo a Bologna (4) e l'affermazione del Vasari, secondo cui, tra i suoi discepoli mediocri, Puccio Capanna (ed. cit., I: 404), Ottaviano e Pace di Faenza (ed. cit., I: 404, 405) vi lavorarono, non è da prendersi per oro di coppella, per la semplice ragione, che nè di un lavoro rimasto, nè di una notizia tramandata, si ha sentore alcuno in Bologna (5). Che anzi la mancanza dell'influsso giottesco contribuiva non poco a mantenere il carattere lirico nella predominante scuola bolognese, rinvigorita da Vitale, che contribuì, benchè oggi ormai dimenticato, al rifiorimento dell'arte originale nella turrita città.

Il solo *Iacobo Avanzi* (6) ricorre alla maniera del caposcuola del trecento toscano, ma questi è un maestro isolato, di ben mediocre valore, e non fa parte alcuna della scuola bolognese nella sua magnifica evoluzione. L'individualità artistica dell'Avanzi mostra la fusione di due elementi diametralmente opposti: di quello giottesco e dell'altro bizantino. Da una parte disegna i tipi sui modelli di Giotto e sembra, anche nelle sue ombre pesanti, volersi attaccare alla sua maniera; mentre dall'altra nelle sue piccole e sproporzionate figure, assai diligentemente lavorate, nel modo di accentuare i vestiti delle figure principali con pieghe angolose e dorate, nella forma singolare degli alberi, e nella disposizione generale delle scene, egli si palesa seguace degli antichi pittori bizantini. Un altro maestro della stessa epoca che è rimasto indipendente dalla scuola di Vitale, Simone e Lippo, è *Iacobo di Paolo* (7). Questi, anticamente, fu confuso col suddetto Iacobo Avanzi (8), benchè abbia caratteri perfettamente diversi, senza che egli possa vantare d'una potenza artistica più vigorosa. Sono note distintive delle sue figure, dai visi poco piacenti, l'occhio e la bocca piccoli, il disegno a linee dure, la piega angolosa, la tinta sforzata e rozza ed il color mattone delle carni; in generale possiede il minimo possibile di senso artistico per graziosità e per leggiadria (1).

(Continua). DOTT. TIBERIO GEREVICH.

(1) BALDINUCCI: *Notizie de' Professori del disegno.* Firenze, 1681-1702, sec. 2, pag. 35.

(2) D'AGINCOURT: op. cit., IV: 447, VI: 765.

(3) *La storia delle arti del disegno in Bologna.* Ib. 1888, pag. 24.

(4) Una ancona per la chiesa di S. Maria degli Angeli (Pin. di Bol. N. 102).

(5) Queste notizie non meritano più fede di quello che non lo meriti l'affermazione del LAMO, secondo la quale Giotto ha dipinto nelle chiese di Mezzarata e di S. Francesco, a Bologna (ORETTI: *Copia esatta della Graticola di Bologna.* Manoscr. 1776, pag. 26,1 3; Bibl. Com. Bol., num. cit.).

(6) Fioriva verso il 1370. (MALVSIA: op. cit., I: 27). E' stato per lungo tempo confuso coll'omonimo veronese (ib., I: 31). Negli antichi scrittori godeva la fama immeritata del « migliore fra' Bolognesi trecentisti ». (FRANCESCO GAUDINI: *Viaggi in Italia.* II ediz., Parma, 1833-37. VI: 307).

(7) Lo ZANI lo dice orefice e pittore e ciò dice anche del figlio *Paolo di Maestro Jacopo q.m Paolo* (op. cit., IV: 138).

(8) MALVASIA: op. cit. I: 31.

Non sappiamo — per mancanza della pittura relativa — a quale dei due si riferisce la nota del libro 7° di spese del convento di San Francesco:

1362 - 19 Januarii. Item Magr. Jacobus Pintor pro illis figuris quas fecit in angolo claustri primi prope refectorium et Forastarium et fuit virgo Maria con filio in brachis scus. Jacobus et sca. Katetna omnas in una Instoria. L. 3.2.0 (-Otto).

(1) Ci limitiamo a registrare i nomi di altri pittori della scuola trecentistica bolognese, i cui lavori sono oggi del tutto sconosciuti, ad eccezione del solo *Andrea da Bologna* che CAVALCASELLE-CROWE credettero di scoprire (IV: 61[1]), mentre ne aveva già fatto menzione lo ZANI (IV: 135). Questi ricorda un tal *Pietro da Bologna*, con la data del 1342 (ib.), di cui, nel 6° libro di spese del convento di S. Francesco, sotto il 12 e il 26 aprile dell'anno 1348, trovasi la notizia:

It. habuit Petrus Pictor pro Annunciationis dne. quam fecit in refectorio pro parte solutionis, sol. 20.

Matteo da Bologna vien rammentato dall'ORETTI (*Abusi*, ecc. Mnr., II: 1) e colla data del 1360 dallo ZANI (IV: 135). Quest'ultimo parla pure d'un *Guglielmo di Alberto*, pittore e falegname, che lavorava intorno l'anno 1386 (IV: 136) e d'un *Nicolò da Bologna* pittore, figlio di Cristoforo q. Giacomo da Bologna, che lavorava verso il 1410 (IV: 137), da non confondersi col miniatore omonimo, morto nell'anno 1400; e il MASINI d'un tal *Maso* che nel 1404 dipingeva l'antica cupola della cattedrale di S. Pietro, distrutta nel 1570 (*Bologna perlustrata.* Bologna, Ed. 1666, I: 108). *Giacomo di Pietro Pittore* si trova al giugno 1399 fra « li onorandi massari dell'arti ». Il VASARI (ed. cit., II: 15) colma di soverchie lodi un certo *Galante*, scolare di Lippo di Dalmasio, che lavorava intorno al 1400 (ZANI, IV: 137). *Bettino* (o Bitino) miniatore (MALVASIA, I: 37) è rammentato anche come pittore (ZANI IV: 138, 137, colla data 1410), nella quale arte s'istruì anche suo figlio *Antonio di Bettino* (ZANI, ib., ann. 1446). Di *Azzo q. Benelli, Landi di Antonio* (1314-34), *el Chierego, Cristiano* (1368), *Franceschino, Giuliano, Iacopo di Francesco, Giovanni di Fra Silvestro* (Giovanni da Bologna?) ricorda il compilatore anonimo (op. cit., 29). Un *Lorenzo da Bologna*, secondo che lo accertano i suoi lavori, non è altro che Lorenzo Veneziano.

Roma. — Il quadro del Lippi.

Leggiamo nel *Giornale d'Italia:*

« Il Principe Tommaso Corsini, a cui il Consiglio Provinciale di Firenze meritamente commise di scegliere in quel Palazzo Riccardi, che io vorrei finalmente si chiamasse « dei Medici », il miglior collocamento alla tavola di Fra Filippo, testè tornata alla luce, non ha certo bisogno dell'altrui consiglio e credo che anche la direzione del *Marzocco* non vorrà troppo insistere per quella sede che le sembra ideale e naturale del dipinto: la Galleria degli Uffizi, è troppo mal protetta ancora dall'eventualità d'un incendio perchè sia desiderabile che vi si raccolgano altri capolavori. Ma poichè per quanto apparisce dai giornali quotidiani, il Consiglio Provinciale non avrebbe parlato che delle sale dell'antico palazzo mediceo, come sede degna della ricuperata opera d'arte credo non inopportuno il ricordare come nella Cappella Medicea, ove splendono di primavevile freschezza i dipinti di Benozzo, stava già una tavola di Fra Filippo, quella che ora vedesi nel Museo di Berlino, come i più recenti illustratori del Lippi consentono.

« La duplice schiera degli angioli gentili che il Gozzoli, memore discepolo dell'Angelico, dipinse nelle pareti presso l'altare e propriamente nello sguancio della finestra, stanno genuflessi in atto di adorare il Cristo neonato, che era dipinto nella tavola centrale del Lippi e su cui la Vergine levava adorando le braccia

con deità così gentile.

« Oggi, vedovato com'è l'altare della pala antica, quella corale adorazione angelica non ha più senso e ragione alcuna e gli alati giovinetti paiono attendere prostrati il loro Re.

« Se dunque si vuole, ed è ragione che si voglia, reintegrare l'unità ideale delle opere artistiche del Lippi e del Gozzoli converrà (poichè all'originale di Berlino non è ormai a pensare) o porre sull'altare l'antica copia, forse il Neri di Bicci, della pala del Lippi che, per ventura, si conserva in Firenze e oggi si vede nel vestibolo al Cenacolo del Castagno a S. Appollonia, o, poichè l'opportunità si porge ora di dare alla Cappella un'altra opera originale e magnifica del Lippi, destinare questa per adornamento ed orrevole corredo del piccolo e meraviglioso corollario dell'arte.

« Nell'un modo o nell'altro, al magnifico Oratorio mediceo sarà restituita finalmente l'anima antica e la vita ».

I primordii dell'arte novarese

(Continuazione e Fine)

ANCHE l'arte ogivale penetrata in ritardo nella nostra provincia sveltisce colle bifore e le decorazioni in cotto le massiccie mura dei palazzi cittadini e dei castelli del contado, occhieggia dai ricchi postergali delle immagini sante, dalle cornici delle ancone. Ma anch'essa non trasforma l'arte paesana, piuttosto le si adatta.

Se la Madonna dipinta da Tommaso Cagnola nella chiesetta di Garbagna (cat. n. 38-39 e fig. 7-8), siede sull'alto trono semigotico, basta più sovente all'artista l'antica e semplice cortina a fiorami cardiformi allo sfondo delle sue creazioni come pure per un esempio nella Madonna detta

Fig. 7. - Affresco dell'Abside della chiesa di Santa Maria a Garbagna Novarese.
Fot. Anadone.

della febbre (cat. n. 30 e fig. 9) dipinta a fresco nella chiesa di Gionzana. Ma entrambe queste pitture della seconda metà del 400 ci rivelano per altri modi lo sviluppo che già l'arte nostra ha raggiunto. Gli angeli suonanti ai lati del trono nell'afresco dell'abside di Garbagna accanto alla descritta antica Pietà, sono una prima efficace rappresentazione della grazia infantile assunta a vestire di vaghe forme gli spiriti angelici, che preludiano modestamente alle vaste sinfonie delle cupole Gaudenziane; la Madonna in adorazione e il San Sebastiano dell'affresco di Garbagna ci segnano il progresso dell'arte che va a poco a poco sciogliendosi dai simboli ed accostandosi all'uomo, rappresentandone gli affetti terreni, studiandone di pari passo coi sentimenti intimi dell'animo le più minute fibre del corpo. La mistica medievale ha riempito il cielo buio di fantasmi che ora ai primi raggi del sole nascente si vestono delle forme più vaghe della natura.

Se poi pensiamo all'autore dell'affresco gentile di Garbagna maggior ne pare la sua importanza. In generale l'opera dei pittori primitivi è impersonale ed anonima come la lauda sacra e lo strambotto che fiorisce sul labbro del popolo agreste. Nel secolo XV appare qua e là qualche nome vergognoso sui bordi delle pitture, ma è forse in questa la prima volta che l'autore, già conscio dell' opera sua scrive il suo nome accanto a quello del committente nel posto d'onore. Passeranno ancora pochi

Fig. 8. - Particolare dell'affresco dell'abside di Garbagna.
Fot. Anadone.

anni e l'artefice elevato alla dignità del suo ufficio porrà anche l' effigie sua accanto a quella dei nobili offerenti. Nel cartello appeso ad un chiodo sopra il donatore che nell' elegante costume dell'epoca vien presentato da San Francesco alla Vergine si legge infatti in caratteri gotici: « Bernardinus dictus frater filius quondam domini Zaneti de Rognono de Taeghio habitator Buzoleti fecit fieri hoc opus ad honorem Virginis Marie et sancti Francisci et *Thomasius de Cagnolis dictus de Cozzario* (Cozzano) abitator Novarie pinxit. » E nel bordo ancora si legge la data MCCCCLXXXI die XXVII aprilis.

Eccoci qui davanti, già dicevamo a proposito di questo affresco, ad uno di quei pittori novaresi ai quali si deve l'aver aperto un sentiero che condurrà, non essi ma quelli che verran poi, alla gloria. Ma questi umili artefici che già prenunziano il Rinascimento e che si accontentano di educare al sapiente impasto dei colori ed allo studio del vero i giovani scolari che avranno la fortuna di vivere in tempi più favorevoli all'arte, perchè dovranno essere dimenticati?

Fig. 9 - Madonna della Febbre e S. Sebastiano.
Affresco della Chiesa del Cimitero di Gionsana.
Fot. Anadone.

Questo pittore della famiglia Cagnola ha lasciato altre sue singolari pitture in un paesello che dista poco

più di un miglio da Gozzano, sua patria d'origine, cioè nella chiesa di S. Martino a Bolzano. Quivi oltre l'affresco dell'abside coi dodici apostoli, i quattro evangelisti ed il

Fig. 10 - Ancona dell'Oratorio di S. Rocco a Barengo. - *Fot. Anadone*

Cristo nella mandorla iridata che ricorda le absidi consimili di Gionzana, di Casalvolone, di Biandrate, rispondenti a canoni artistici non peculiari della nostra regione soltanto, sebbene quì con qualche speciale caratteristica, troviamo in tre quadri d'impari grandezza dipinti a fresco sulla parete una Vergine col Bambino, una realistica deposizione dalla croce ed un S. Martino, coll'iscrizione che chiarisce il nome del pittore: « Tomaxius de Cagnolis ». Questo Tommaso non fu il solo pittore della sua famiglia, a quanto pare: poichè sulla facciata della chiesa è dipinto un S. Martino a cavallo sopra il quale si legge il nome dell'autore, *Franciscus de Cagnolis de Novaria* e la data, 27 Agosto 1507. Parrebbe ragionevole pensare ad un

Fig. 11. - Affresco dell'Oratorio di S. Rocco in Barengo. - *Fot. Anadone.*

figliuolo di Tommaso: ipotesi che farebbe da puntello a quell'altra da me posta innanzi che ravviserebbe nel magistro Thomatino, designato *cum soi fioli* tra gli artisti novaresi che dovevano per ordine del Moro dipingere la sala *della balla* del castello di Milano (1), il nostro pittore.

Un altro di questi *fioli* è con ogni probabilità quel tale Sperindio de Cagnolis amico ed aiuto di Gaudenzio Ferrari ed abile decoratore che si costituí l'anno 1514 mallevadore del contratto stipulato tra il detto maestro Gaudenzio ed i canonici della Basilica di S. Gaudenzio per la pala da farsi sull'altare maggiore di quella chiesa (2).

Così le relazioni artistiche già evidenti che collegano l'epoca di Gaudenzio con quello dei primi maestri della sua terra trovano una riprova nelle relazioni famigliari. Che se fosse possibile rintracciare due lettere di Gaudenzio nelle quali il pittore, a quanto mi si assicura da persona

Fig. 12. - La visione di S. Eustacchio. - Affresco nella chiesa di Garbagna. *Fot. Anadone.*

degna di fede, accennava alle pitture stesse di Garbagna, lettere già possedute dal defunto pittore Giulio Arienta e sviatesi col passaggio delle sue carte agli eredi, l'arte novarese avrebbe forse un motivo di più di cessare dall'essere la biografia di qualche artista eccellente per diventare lo svolgimento naturale della concezione estetica del nostro popolo.

Condotto qui a dar brevi cenni di una materia piuttosta ampia mi perdoni il lettore se tra l'abbondanza d'osservazioni che ogni esempio mi suggerisce e la copia di esempî che potrei recare in suffragio d'ogni osservazione, finirò col parer monco nelle une e negli altri.

Che l'arte nostra nel 400 rispondesse alla coscienza tradizionale del nostro popolo basterà a dimostrarlo questo esempio.

---

(1) Vedi *Archivio storico lombardo,* Anno IX, pag. 497 - Giulio Porro: *Nozze di Beatrice d'Este e di Anna Sforza.* Documenti copiati dagli originali esistenti nell'Archivio di Stato di Milano.

(2) Gius. Colombo - *Vita ed opere di Gaudenzio Ferrari* - Torino, Bocca, 1881 pag. 80.

Aveva gran voga allora nelle terre novaresi la leggenda del Maestro delle Sentenze che nato a Lumellogno, presso Novara, da poveri genitori, dopo un'infanzia miracolosa, fu condotto da S. Bernardo a studiare ed insegnar teologia a Parigi, ove fu creato vescovo. Anzi la venerazione popolare già lo teneva in conto di beato e per poco non lo faceva santo. Ed ecco infatti il nostro Cagnola dipingerci tra i santi dell'abside citata di Garbagna anche il celebre Pier Lombardo.

La figura è assai ben disegnata e rappresenta un personaggio con mitria ornata di perle e piviale color arancio sotto cui svolgonsi le belle pieghe del camice. Le mani calzate di chiroteche bianche con anelli alle dita reggono

Fig. 13 - S. Giorgio. - Chiesa di Gionzana. - *Fot. Anadone.*

nella sinistra il pastorale, nella destra tre libri ed una penna a dimostrarne la grande dottrina. Intorno al capo gli si aggira un'aureola di raggi dorati sopra la quale, scrostando l'intonaco, fu da me scoperta interamente la seguente iscrizione: « Stefanina de Prolis et Iacobinus eius filius fecerunt fieri hanc figuram. — B. Petrus de Lumenonio. » Anche il *magistro* Giovan Antonio Merli della famiglia di quel Francesco ch'era giudicato il miglior pittore della città (1) aveva dipinto l'anno 1488 nell'Aula Capitolare del nostro duomo la Scuola del Lombardo, ove si trovavano i ritratti di Caio Albucio Silone, l'antico retore novarese e, notate, uno stoico pagano, di Alessandro di Hales, di Graziano l'autore del Decreto, e di Pietro Comestore, questi due ultimi secondo la leggenda fratelli uterini di Pier Lombardo e com'esso novaresi.

Era insomma la glorificazione anche falsa storicamente dei grandi maestri e teologi novaresi i quali a dire il vero non mancarono mai alla nostra città, che accanto a scuole laiche ebbe scuole episcopali e lettorie. Se quest'opera di Giovan Antonio ed un'ancona di Salomone Merli (2) sono andate smarrite, rimane del primo almeno un affresco

(1) Archivio di Stato di Milano — *Autografi - Pittori — Francesco de' Merlis.*
(2) Archivio Capit. di Novara — *Mss. Frasconi* - Vol. X *Monumenti novaresi,* III.

guasto da recenti ritocchi nella chiesa di S. Marcello presso Paruzzaro (Invorio) che rappresenta la Vergine tra i santi e che porta l'iscrizione: *Iohannes Antonius Merlus civis*

Fig. 14 - Madonna dell'uccelletta. - Chiesa di Gionzana.
Fot. Anadone.

novariensis pinxit 1488. Tanto i Merli quanto i Cagnola (che lavorarono insieme a dipingere i pilastri della chiesa di S. Nazaro della Costa presso Novara) erano artisti, a dir tutto il vero, che si attenevano a quell'arte tradizionale ed ingenua di pittori di imprese e di santi che continuò a sopravvivere anche qualche anno dopo l'opera riformatrice di Gaudenzio: alla stessa schiera apparteneva il Giovanni de Campis che nel 1450 dipingeva le gesta di S. Biagio e delle SS. Agnese e Cecilia nella cappella di S. Biagio, sotto il portico dell'antico duomo (1) e di cui rimane un affresco nella Chiesa di Tutti i Santi, alla stessa i Giovenoni di Barengo che forse sono gli autori della singolare ancona di laterizio con cornice a decorazioni in cotto e degli interessanti affreschi dell'Oratorio di S. Rocco, (cat. n. 53-54 e fig. 10-11) del loro paese d'origine (2), e poi i Canta, i Buchis de Novaria dei quali lo spazio ci

Fig. 15. Abside della Chiesa del Cimitero di Gionzana.
Fot Anadone.

(1) Archiv. Capitolare di Novara — Mss. Frasconi Vol XI — *Monumenti Novaresi,* II. Vedi Can. Racca, *I marmi scritti di Novara Romana con Appendice sull'antico Duomo,* Tip. di Gir. Miglio, Novara 1862.
(2) Di questa pittura e della sua probabile data vedi quanto si disse nell'introduzione del citato *Catalogo,* pag. 14 e segg.

vieta di dir altro che il nome. La ragione di ciò sta nel fatto che fino a pochi anni prima del fiorire di Gaudenzio qui si continuò a coltivare un'arte utilitaria e decorativa assecondante più che altro i bisogni usuali della vita, interprete della coscienza religiosa del popolo. Ma se davanti alle forme tradizionali della divinità l'arte si arresta ancora perplessa appena la vita reale e la leggenda popolare le apre una via di manifestarsi liberamente essa si rivela contutto l'impeto della promettente giovinezza (1).

Torniamo ancora nella solitaria chiesetta di Garbagna e fermiamoci ad osservare la scena della Visione di San Eustachio che il ricordato Cagnola dipinse sulla nuda e bianca parete (cat. n. 40 e fig. 12).

Fig. 16 - Parete frontale della chiesa di S. Maria Nuova a Sillavengo. *Fot. Anadone.*

Ecco il giovane cacciatore nell'elegante costume del Rinascimento, coi biondi capelli sciolti sulle spalle e le mani giunte inginocchiarsi ai piedi della balza su cui gli appare la cerva fatata che tra le corna reca il crocifisso. Un veltro bianco aggrappandosi alla roccia abbaia alla fosca apparizione mentre l'altro tenuto al guinzaglio dal paggio punta le zampe anteriori in avanti come all'agguato. Anche il bianco cavallo solleva l' elegante cervice, dilata le froge dietro il suo signore che è sceso d'arcione ed il paggio gentile dal pileo rosso e dal giubbetto di broccato che ne ha raccolto la lancia, forma coll'agile sua persona tra i due intelligenti animali un gruppo pieno di vita e di grazia. Gaudenzio Ferrari, più esperto conoscitore delle leggi del chiaroscuro e della prospettiva che qui son piuttosto sorpassate che violate, non riuscirà mai a dar tanta espressione ai suoi animali. Qui il cavallo ha una nobiltà di linea che rammenta i fregi del Partenone, il paggio ha una grazia delicata di forme che non si trova neppur nelle figure giovanili del Foppa o del Crivelli e la rappresentazione infantile della roccia e della foresta accresce nell'osservatore lo stupore della scena miracolosa. E forse più che cercare quanta parte abbia qui l'influenza esercitata dal Pisanello, di cui è noto l' amore a questi soggetti, sull' arte lombarda, sarà bene riconoscervi la non dubbia ispirazione diretta della riconciliata natura.

Fig. 17. - Particolare della parete a Sillavengo. *Fot. Anadone.*

Altra volta un anonimo artista, ma certo di quel gruppo da noi riconosciuto, rappresenterà un cavallo lanciato a galoppo dal leggendario santo guerriero difensore dell'innocenza oppressa. All'esterno della ricordata chiesa di Gionzana ecco infatti San Giorgio tutto chiuso in una ricca armatura ad eccezione del capo, col rosso manto che gli ricade dietro le spalle, spingere il cavallo a galoppo nel mare e colla lancia impugnata *non in resta ma sopra mano* come il Ruggier del *Furioso* uccidere il terribile mostro liberandole la supplice simbolica vergine (fig. 13). Già ritorna l'antico mito di Teseo e di Andromeda sotto la veste cavalleresca a scuotere nuovamente i cuori in questa primavera dell' arte cristiana.

Delle manifestazioni puramente profane dell' arte nostra ci siamo qui imposti di non parlare: ma da quel poco che si è veduto il Vangelo ed il Leggendario dei Santi offrivano già un largo orizzonte alla fantasia degli artisti.

Nella chiesa di Casalvone l'artista dipingeva il martirio di S. Agnese ove appaiono quei ceffi brutali dei manigoldi coi quali Gaudenzio amerà dar risalto alle sue grandi scene, e sulla piazzetta di Crevacuore il miracolo di S. Eligio porgeva il destro al semplice artista di rappresentare nell' opera d' arte le più umili cose della vita (fr. Gaudenzio: Oratorio di S. Rocco in Valduggia) dalle quali l'arte riceveva come da terrene radici maggior vigore a protendere per gli alti rami le sue fronde ed i suoi fiori.

Anche il canto monotono alla divinità già trova il

(1) Importa qui avvertire che quest'arte meno di qualunque altra si può apprezzare colla semplice riproduzione fotografica. E ciò per la stessa ragione che vale per le miniature. Il pittore qui disegna abilmente dei contorni e li riempie di colori elementari caldi e vivaci che si fondono poi nell'occhio con gradevole effetto. La fotografia non rende che il chiaroscuro perciò i rosei volti dei santi ad esempio appaiono spiacevolmente macchiati.

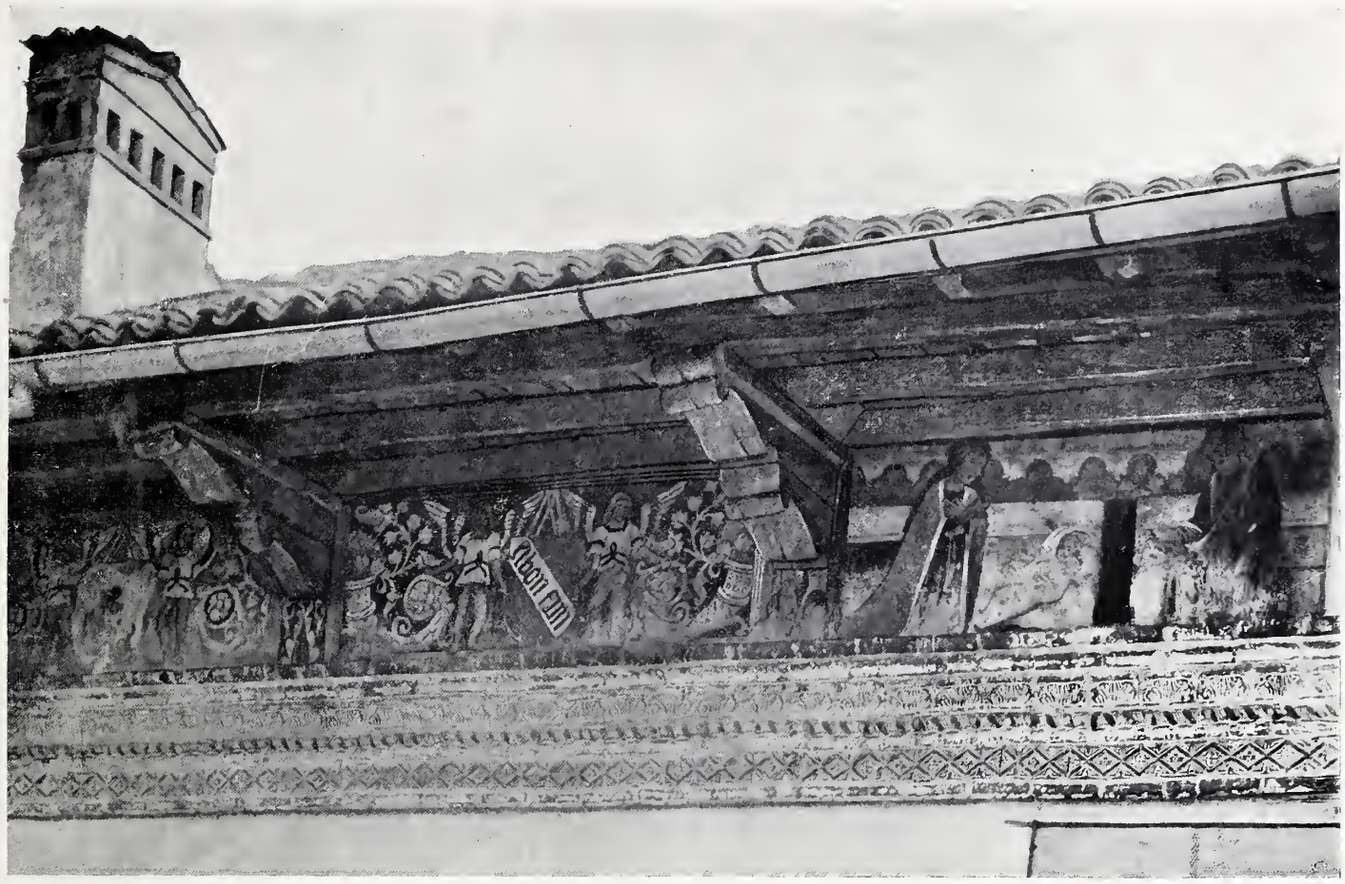


Fig. 18. - Fontaneto Agogna. - Antico Castello Visconti. - Cornicione nel cortile. *Fot. Anadone.*

modo di svolgere variazioni e motivi nuovi e graziosi. Nella stessa chiesa di Gionzana, per non andar lontano, ove già abbiam veduto l'effigie estatica della Madonna del latte, e quella più affettuosa della Madonna della febbre, c'incontriamo ancora nel dolce sguardo d'una soave figura di Vergine (cat. n. 36 e fig. 14) che tiene in grembo il bel bambino tutto nudo, avvolto in un velo trasparente ed in atto di scherzare con un uccello (1). Un motivo questo che l'arte del gran secolo svilupperà, che Raffaello vestirà della sua gloria. Anche nell'abside in luogo degli apostoli è raffigurata la Vergine tra i Santi ed i devoti con profondo e sentito magistero d'arte. La Madonna coronata, con un fiore nella destra, col Bambino in grembo che stringe pur al petto un uccelletto, sta seduta in trono tra S. Chiara e S. Francesco che le presentano i due coniugi offerenti: un angioletto sostiene dietro a lei la cortina, altri due pregano ai lati. Al lato destro è pudipinto il Crocifisso tra la Vergine addolorata e S. Giovanni ed appresso un S. Rocco; a sinistra vedesi un bel S. Sebastiano in ricco adornamento e dopo la finestrella, sopra cui un angiolo sostiene in una ghirlanda le armi dei donatori un santo mitrato, forse San Gaudenzio. Il fondo è un giardino fiorito; alcune lepri scherzano tra le erbe ai piedi dei santi. In alto nel sommo della lunetta sta il Signor benedicente entro la mandorla iridata con una face capovolta nella destra mentre negli spicchi è ancora la Vergine che riceve tra gli angioli l'annuncio divino. E qui, come poi nella meravigliosa ancona del Ferrari in S. Gaudenzio, la Vergine è raffigurata più volte, sia nello sgomento trepidante dell'annunciazione, sia nella gioia luminosa della maternità, sia infine nello strazio mortale dell'abbandono, col fremito d'una preghiera che sta per mutarsi in un inno.

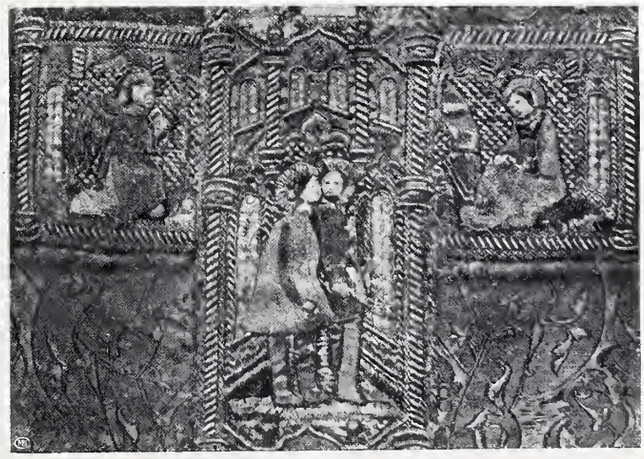


Fig. 19. - Particolare della pianeta di S. Bernardo. *Fot. Anadone.*

La religione, questa sorgente così ideale di bellezza e pur così pratica moderatrice del corso impetuoso del vivere umano, è il maggior alimento di quest'arte primitiva. Essa riveste la semplice facciata d'un oratorio (cat.

(1) Nell'iscrizione si legge ancora il nome del committente e la data: (*Hoc opus*) *fecit fieri Iohanes Deiroscalina MCCCCLXXXVII.*

Alle opere qui descritte che sono comprese nel citato *Catalogo illustrato* venne posto accanto il rispettivo numero d'ordine d'esso Catalogo.

n. 57), che a metà strada da Novara ad Arona invitava al viandante a dire un ave, di vivaci pitture a fresco inneggianti alle glorie di Maria, essa narra prima di Gaudenzio la passione del Cristo sulla parete frontale della chiesa di S. Maria Nuova a Sillavengo (cat. n. 60-61 e fig. 16-17), adorna di angioli e di xene evangeliche il cornicione a ricche decorazioni in cotto del castello Visconti di Fontaneto (cat. n. 68 e fig. 18), arricchisce solitarie chiesuole di leggiadre ancone di legno scolpito e dorato, rallegra di fresche e brillanti miniature i messali dell' Archivio Capitolare (cat. n. 14-26), dipinge con sottili fili di seta e d'oro Madonne e Santi sui ricchi paramenti della Cattedrale novarese (cat. n. 27-28 e fig. 19).

È forse può giovare a chiunque ammiri l'impetuosa fiumana dell'arte lombarda anche il prestare un po' d'attenzione a questo fresco rigagnolo che vi fluisce.

ANTONIO MASSARA.

Pallanza, Marzo-Aprile 1905.

Intorno a due dipinti di scuole italiane
nel Museo di Digione

Al viaggiatore che si accinge a visitare la Francia percorrendo non meno le città di provincia che la capitale, vuolsi sempre consigliare di riserbare per ultimo la grande metropoli. Parigi infatti, colla sua animazione, con la sua ricchezza straordinaria in ogni genere di attrattive, è così soverchiante, da fare impallidire anche le più fiorenti fra le altre città. E quello che si ha a dire per la vita delle medesime, in genere vale pure pei loro Musei, imitazioni dal più al meno di quello del Louvre, che sono ben lontani dal raggiungere; poichè in provincia suole verificarsi l'applicazione della massima di *fare di ogni erba fascio;* laonde quei Musei sono per lo più un'accozzaglia di cose dove prevale il mediocre e l' infimo, spesso di un gusto assai discutibile.

Non ne va esente quello di Digione, facendo eccezione sempre della grande sala, dove si trovano ricoverate le memorabili antiche tombe dei Duchi di Borgogna, con altre opere del tempo.

La quadreria è un mare magno nel quale s'incontrano bensì alcuni dipinti di pregio, ma quasi affogati nella congerie di cose scadenti.

Nostro intento per ora non è altro se non quello di richiamare l'attenzione degli studiosi su due opere di pittori italiani, esposte sotto mentite spoglie, e che vorremmo tentare di restituire ai presumibili loro autori.

Delle fotografie che servirono per la riproduzione dei dipinti, andiamo debitori alla cortesia del signor L. Bertrand, fotografo a Digione, 37 rue Chabot-Charny.

È il primo una effigie di donna, registrata sotto il nome del celebre ritrattista Hans Holbein il giovane, al quale va tolto assolutamente, per rivendicarlo — salvo errore — ad altro valente ritrattista, fra i nostri, cioè al veneto Lorenzo Lotto (Fig. 1).

Una simile affermazione parrà strana e farà scuotere la testa a quanti conoscono il Lotto, quale ci si è rivelato finora a traverso i secoli nelle sue qualità di egregio ritrattista, ma che non si sono per anco formati un concetto esauriente circa le diverse fasi attraversate nella sua lunga vita. E invero, non altrimenti strana sarebbe sembrata l'attribuzione al Correggio di opere (che ora sono state riconosciute per suoi primi lavori), avanti che il Morelli ci avesse insegnato a renderci famigliari colla sua origine dalla scuola dei coloristi ferraresi. Dove si vuole osservare, che i due artisti nominati fra certe qualità comuni all'indole loro, ebbero a manifestare anche quella di avere

Fig. 1. - *Ritratto muliebre* - Lorenzo Lotto. - *Fot. L. Bertrand* - Digione.

sortito dalla natura il dono di una versatilità straordinaria, di una capacità a trasformarsi via via, quale non si saprebbe riscontrare forse in nessun altro artista.

Come per giudicare dello svolgimento della carriera del Correggio, si aveva per punto di partenza sino a pochi anni or sono la prima sua grande opera della galleria di Dresda, cioè la Madonna del San Francesco, da lui compiuta nell'età di 21 anni, così pel Lotto le pale di Santa Cristina presso Treviso e della parrocchiale di Asolo del 1506, facendo astrazione dal suo maraviglioso piccolo San Girolamo del Louvre, datato del 1500, che pareva quasi un miracolo inesplicabile. Ora consta, entrambi i pittori nominati, aversi a noverare nella categoria degli ingegni precoci, da che si sono trovate parecchie opere del primo da ritenersi ben anteriori al quadro di Dresda, e pel secondo, non foss' altro, sussiste la testimonianza di un atto d'archivio a Treviso, dove già nel 1505 è qualificato per pittore *celeberrimo.* Con ciò s'accorda quanto

venne esponendo il Dott. Gerolamo Biscaro in due suoi articoli, comparsi nel periodico l'*Arte*, per cui siamo messi sulle traccie di varie opere del Lotto, eseguite durante la sua dimora in Treviso nei primi anni del XVI secolo (1).

Figurerebbero fra le medesime il ritratto del vescovo di Treviso, de' Rossi, del Museo di Napoli, la Madonna quivi, con indicazione della data, 1503, quindi certe pitture murali decoranti l'esterno di alcuni edifici a Treviso e principalmente le due severe figure di guerrieri ai lati del monumento Onigo, in S. Nicolò, alle quali si rannoderebbe il meraviglioso ritratto di adolescente imberbe, già creduto di Jacopo de' Barbari nella galleria imperiale di Vienna. Opere da ritenersi tutte eseguite dal nostro pittore nell'età più giovanile, non per anco debitamente studiata fin qui.

Fig. 2. - *Ritratto del vescovo de Rossi* - Museo Nazionale - Napoli. - *Fot. Anderson.*

Ora nello stesso volgere di anni, crediamo egli abbia potuto dare mano al ritratto del Museo di Digione, nel quale riscontriamo dei modi di modellare e di dipingere, consoni a quanto apparisce appunto nelle opere citate e in altre circa dello stesso tempo. Similmente come nel così detto Cardinale di Napoli (fig. 2), vi è caratteristica la levigatezza e la trasparenza del colorito, la nitidezza del disegno, in genere un certo sano ed accurato realismo che si rivela in ogni particolare, nelle fattezze dell'umano volto, non che nel modo acuto di segnare le pieghe dei panni.

Per porgere poi un confronto calzante con altra testa femminile, si dà qui riprodotto nella fig. 3, parte di un quadro firmato dal Lotto, appartenente allo stesso periodo, in possesso del conte Pulszlowsky di Cracovia, dove fa capolino una figura di una Santa Caterina, che per evidenti accenni si potrebbe accostare a quella del ritratto di che si ragiona. Altri punti d'appiglio in fine, si vorranno ravvisare nel quadro di Asolo, ottimamente fotografato dalla ditta Alinari, nella pala di Santa Cristina, nella tavola della pinacoteca di Monaco, nonchè nella accuratissima ancona del

Fig. 3. - *L'Adorazione del Bambino Gesù (dettaglio)* - Lorenzo Lotto.

1508, ora nel palazzo comunale di Recanati (riprodotta parte per parte da D. Anderson) e quivi in ispecie nella testa, quasi femminea, dell' imberbe, ricciuto guerriero San Vito (fig. 4).

È desiderabile quindi, che gli studiosi che si sentono attirati ad imparare a conoscere sempre più intimamente la natura artistica di un ingegno così individuale e vario nello stesso tempo, quale il nostro Lotto, diano opera ad ulteriori indagini intorno agli anni suoi giovanili, ossia al periodo della sua vita trascorsa a Treviso, nei primi del Cinquecento, dopo essersi ammaestrato presso i Bellini e i Vivarini a Venezia, suo luogo di nascita (1) e prima di abbandonare il Veneto per recarsi nelle Marche, tuttora ricche d'opere sue. Dov'è da sperare, che quegli spiragli di luce, che già si sono aperti ad illuminare le circostanze

Fig. 4. - *San Vito* - Lorenzo Lotto - Recanati. — *Fot. Anderson.*

concernenti l'attività de' suoi più verdi anni, abbiano ad allargarsi tanto da stabilire più compiti criteri intorno al

(1) Queste rivelazioni del Dott. Biscaro, si trovano in parte nell'articolo intitolato: *Lorenzo Lotto a Treviso nella prima decade del secolo XVI,* pubblicato in l'*Arte* dell'anno 1898, in parte in quello: *Ancora di alcune opere giovanili di Lorenzo Lotto*, in l'*Arte* dell'anno 1901, p. 152.

(1) Che si abbia a ritenere Venezia per suo luogo di nascita e che vi avesse esercitato la sua arte prima del 1503, rimane oramai assodato dai documenti trovati dal signor Dott. Gustavo Bampo di Treviso e riportati nelle sue *Spigolature dall'Archivio Notarile di Treviso,* pubblicate nell'« Archivio Veneto » Serie II, Tomo XXXII, Parte II, anno 1886.

Fig. 5. *La Resurrezione* - Bachiacca. *Fot. L. Bertrand.*

glorioso percorso della sua carriera in tutte le sue diverse fasi.

***

Mentre il primo dei quadri del Museo di Digione, qui illustrato, fa parte del cospicuo legato di un benemerito cittadino, il signor Trimolet, il secondo sta esposto quale dono fatto nel 1901 dal signor Giulio Maciot.

Per esso ci sentiamo trasportati in altra regione d'Italia, vale a dire verso l'Umbria. In codesta scena della Resurrezione di N. S. infatti (fig. 5), chi non iscorgerebbe al primo colpo d'occhio, dei motivi di origine prettamente peruginesca? Esaminandovi poi le singole figure, si vedrà che alcune sono simili, altre assai somiglianti a quelle che Pietro Perugino introdusse nel suo quadro da altare, col medesimo soggetto, ora nella pinacoteca vaticana (fig. 6). Nel quadro di Digione, di proporzioni molto più esigue, evidentemente abbiamo a che fare con un discepolo del caposcuola in Perugia sul principio del XVI secolo. C'è motivo di credere tuttavia che autore ne sia stato, non già un Umbro di nascita, sì bene un Fiorentino, già dal Vasari rammentato fra i discepoli di Messer Pietro Vannucci.

Intendesi quel Francesco Ubertini, detto il Bachiacca, che ci s'è venuto presentando da parecchi anni in qua, in opere diverse, la maggior parte a piccole figure, attribuite più di una volta al massimo degli scolari del Perugino, il divino Urbinate. Pittore interessante, non già per originalità di concetti, bensì per un certo eclettismo piacevole, per cui seppe fondere insieme nelle composizioni de' suoi storiati, le impressioni ricavate d'ogni intorno fra artisti non solo locali, ma anche d'oltremonte, non possiamo stabilire precisamente come e quando egli siasi trovato sotto la dipendenza del maestro di Perugia, ma abbiamo parecchi esempi di opere sue ricavate da quelle di Pietro. Tale per es. quello di una tavoletta col Battesimo di N. S. (presso la signorina Hertz di Roma) che rammenta le rappresentazioni dello stesso soggetto, ripetutamente trattate dal maestro, tale il quadretto del museo di Digione, nel quale il vero autore si tradisce principalmente nel genere del paesaggio, dai molli monticelli e dalle pianticelle quasi a guisa di scopini e ad arbusti, mentre nelle figure la sua personalità si sarebbe manifestata meno chiaramente.

Il caso più singolare poi, che attesta le sue attinenze col Perugino, è quello che emerge dalla sua composizione di un quadretto, rappresentante Adamo ed Eva coi figliuoli, conservato in una raccolta privata di Milano. Quivi nell'essenziale, cioè nelle due figure principali, egli ritrasse quelle che in un quadro, indubbiamente del maestro, alludono alla gara musicale fra Apollo e Marsia. Adamo, come si vede dal confronto fra le figure, ha preso il posto di Marsia, trovandosi munito di zappa in luogo del flauto, Eva si è sostituita ad Apollo, sollevando uno dei figliuoli sulla spalla sinistra, mentre l'altro le si accosta da destra (1).

Il fondo, costituito da un folto pometo, si scosta affatto da quello tanto vago e pittoresco del quadro di Parigi. Quadro codesto, che in grazia della sua squisita idealità,

(1) Il quadretto vedesi riprodotto a pag. 134 del primo vol. dei *Kunstcritische Studien* del Morelli.

Fig. 6. - *La Resurrezione* - Pietro Perugino - Vaticano - Roma. - *Fot. Anderson.*

fu ritenuto di Rafaello, e come tale sta esposto tuttora nel gruppo delle opere attribuite al Sanzio, a mezzo della *Grande Galleria*, nel Louvre.

Ch'esso vada restituito al suo maestro, lo scrivente ha la coscienza di essere stato il primo ad avvertirlo parecchi anni prima della vendita fatta a Parigi dal possessore del quadro, signor Morris Moore. Si è studiato poi di confermarlo nel corso de' suoi *Appunti critici attorno ai quadri italiani della Galleria del Louvre*, pubblicati ora nel giornale l'*Arte*, sicuro d'altronde che qualunque studioso alla portata dei risultati della scienza d'oggidì non saprebbe essere di diverso parere.

In relazione a questo argomento, in fine, rimarrebbe da risolvere il quesito intorno al vero autore del disegno, ossia studio pel quadro stesso, quale sta esposto nella raccolta della r. pinacoteca di Venezia. La tentazione di darlo a Rafaello e di riportare a lui quindi il merito del bellissimo assunto, potrebbe essere da molti vagheggiato, ma mentre in realtà non si saprebbero addurre ragioni stringenti di sorta per ritenere autore lo scolaro piuttosto che il maestro, la circostanza che il dipinto del Louvre s'accorda con altri della fresca età del Perugino, compìti parecchi anni prima del 1500, già per considerazioni cronologiche verrebbe ad escludere l'idea ch'egli avesse avuto ricorso ad uno studio di chi, nato nel 1483, solo più tardi ebbe ad entrare in relazione con lui (1).

GUSTAVO FRIZZONI.

La casa Sanseverino
a Piacenza.

In una delle nostre contrade solitarie (2) dove

« non passo i luminosi misteri viola nè voce
« d'uomo »

sorge l'antica casa Sanseverino, quasi a ridosso del grande chiostro che fiancheggia la chiesa di S. Giovanni *in Canale*. Il cronista Gio. Lodovico Malvicino da Fontana, all'anno 1523, scrive:

« Il Rev. Signor Pompeo Sanseverino, ai 15 di luglio, « cominciò *cum maxima impensa* una casa in vicinanza di « S. Maria del Tempio, ch'avea comperato dal Sig. Ales- « sio ..... e che le fece una porta di marmo con figure « scolpite *miro artifitio* » (3).

La cronaca non accenna se tutto il prospetto fosse decorato o meno: l'aggiunta però non casuale « *cum maxima impensa* » lascierebbe credere trattarsi di opera completa di un tutto armonico, in cui la porta doveva essere il più fastoso particolare. Sono tuttavia semplici supposti; la facciata liscia e monotona ora è arricchita soltanto da questa porta ben degna d'essere ricordata fra le cose migliori del rinascimento piacentino (fig. 1).

Costrutta in arenaria bobbiense — e non già in marmo come la cronaca vorrebbe — è un modello di semplicità e di grazia: il tempo ha logorato parecchio gli spigoli, ha sfaldato e resi scabri i piani, ma — in compenso — su tutto ha disteso un velo ocraceo onde la pietra in più luoghi sfoggia le calde colorazioni del vecchio bronzo. Nei timpani, sovra l'arco, due tondi recano a bassorilievo teste di imperatori che ricordano il fare dell'Amadeo; il fregio della cornice ha questa iscrizione a bellissimi caratteri:

NON NOBIS SED DEO PATRIE GENERIQ.

Fig. 1. - Porta della casa. Sanseverino a Piacenza.

La frase del Malvicino « con figure scolpite *miro artifitio* » alludeva essa alle medaglie oppure a qualche finimento decorativo oggi perduto?

Probabilmente una cimasa correva su la cornice: una cimasa non dominata da statue, come nel lavoro del Battagio al nostro palazzo dei Tribunali, ma analoga forse a quella che si vede nel palazzo ex-Scotti da Fombio ora Collegio Morigi; ivi sirene, volute e delfini coronano la bella porta marmorea disposti in giro a una rotella stemmata (1).

Oltre l'ingresso, trascorso il breve androne della casa Sanseverino, si arriva a un cortiletto, un tempo circuito tutto da portici, e oggi solo per due lati. La costruzione del piccolo chiostro sembrerebbe anteriore alla porta di facciata: benchè ivi regni l'arco a tutto sesto, e i costoloni siano fuggiti dalle crocere, e le foglie protezionali

(1) Il Morelli che dà riprodotto il disegno accanto a p. 134 del suo primo vol. surriferito, nel terzo volume lo enumera di nuovo fra quelli che ritiene indebitamente attribuiti a Rafaello.

(2) Via S. Giovanni.

(3) V. *Cronaca* di GIO. LUD. MALVICINO, ms. presso la Biblioteca Comunale di Piacenza, al foglio 48; e BOSELLI, *Storie Piacentine*, III, pag. 179.

(1) Dell'una porta e dell'altra parla F. MALAGUZZI-VALERI in *Gio. Antonio Amadeo*, Bergamo, Arti Grafiche, pag. 324.

abbiano abbandonate le basi attiche, il sentimento medievo rimane, qualche cosa di ribelle al classicismo invadente perdura come — in più marcate proporzioni — nell'angusto cortile dell'ospedale maggiore di Lodi. Tre capitelli portano inciso sull'abaco P O S A, le iniziali di Pompeo Sanseverino: due di essi reggono fra i boccioli delle foglie angolari una targa su cui era scolpito lo stemma — abraso di poi — della nobile famiglia (fig. 2).

Questo Pompeo Sanseverino d'Aragona [discendente da quel Roberto Sanseverino conte di Cajazzo che visitava la nostra città nel famoso viaggio in Palestina — anno 1458] — (1), fu chierico e detentore di molti beni eccle-

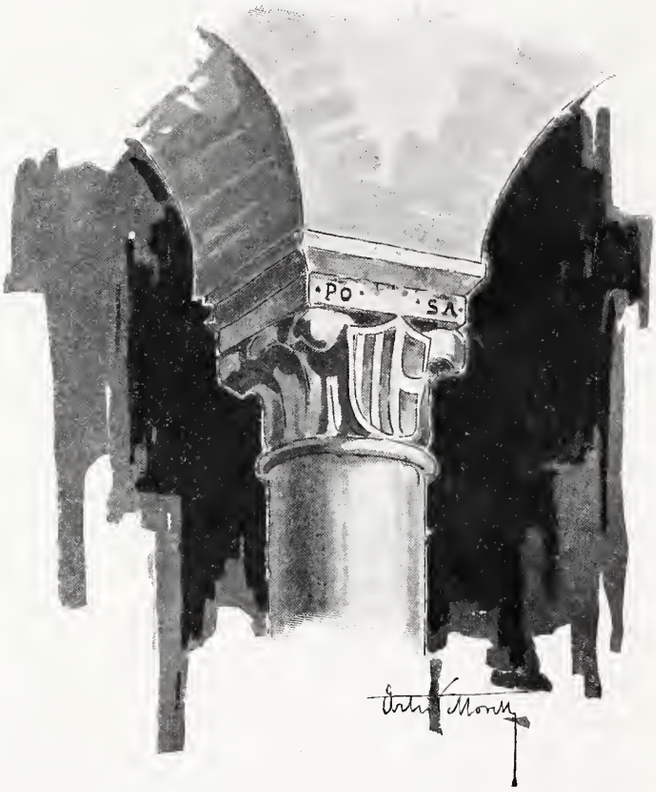


Fig. 2. - Nel chiostro della casa Sanseverino.

siastici. Il Crescenzi ricorda un rogito fatto a Venezia — in data 23 giugno 1530, notaro Jacopo Fasoli — in cui il nostro è detto:

« Reverendissimus et Illust. D. Pompeius de S. Seve-
« rino, Clericus Placentinus »: E l'autore aggiunge:

« Questi titoli manifestano di sua grandezza, poichè il
« titolo di Reverendissimo ad altri non si dava che a' primi
« Cardinali, quello d'Illustre convenea più a Principi che a
« Cavaglieri » (2).

Pompeo Sanseverino — forse abate commendatario di S. Giovanni in Canale — dovette certo abitare la sua casa parecchi anni: nel soggiorno fra noi egli veniva a conoscere Alessandro Ruinagia — dotto giurista incaricato l'anno 1511 di leggere la Sacra Bibbia nello *Studio* di Piacenza, con lo stipendio di cento scudi d'oro — e del quale poi scrisse la vita in elegante prosa latina.

(1) *Viaggio in Terra Santa fatto e descritto per* Roberto da San Severino: Bologna, presso Romagnoli Dall'Acqua, 1888.

(2) Gio. Pietro de' Crescenzi Romani, *Corona della Nobiltà d'Italia*, I, pagg. 250 e 251.

Sul palazzotto del cardinale si addensano ombre misteriose e atroci dubbi favoriti dalle incomplete notizie storiche che abbiamo: si conosce solo che la casa passò ai Bagarotti e da questi in proprietà del Santo Uffizio esercito dai domenicani.

Quanti roghi furono accesi, quanti tormenti apprestati per ordini venuti da questo luogo? Quante le torture inflitte fra queste odiose pareti?

Ironia delle vicende umane! Dietro la casa Sanseverino, sotto la mole di S. Giovanni che nereggia sul cielo azzurro, si distende il buio chiostro, entro i cui ambulatorî filtrano melanconici dardeggiamenti di sole. Nel prato di mezzo, ove ebbero sepoltura prima i cavalieri templarî, poi illustri personaggi e nobili dame, ove sembrava che per sempre fosse discesa una soavissima onda di pace, penetrò lo strepito delle armi, vennero a scalpitar cavalli di guerra.

Qui, dove stettero a lungo i famuli della Inquisizione, operosi strumenti di raffinati martirî, ora son raccolte povere fanciulle che apprendono a ricavare dalle abili mani il sostentamento della vita.

Il covo del Santo Uffizio ha ottenuto un lavacro di purificazione!

Arturo Pettorelli.

Piacenza, giugno 1906.

Un presepe della pinacoteca reatina

Sulle brevi pareti della stanza che accoglie i pochi quadri della pinacoteca comunale reatina, viva nella semplice composizione, brillante nell'armonia del colore, una rappresentazione del presepio, ferma l'attenzione del visitatore; e questa tavola dipinta ad olio nel XVI secolo, sarebbe il principale ornamento della modesta raccolta, se non fosse stata ampiamente e deplorevolmente ritoccata. Proveniente dalla chiesa dell'ex-convento di S. Francesco, figurava nella prima cappella dedicata a S. Antonio, dove ancora rimane la scorniciatura in stucco che l'inquadrava, almeno fin dal 1856, quando, secondo una iscrizione, questa cappella fu restaurata. Sfuggita del resto all'attenzione dei regi commissari Morelli e Cavalcaselle che nel 1861 compilarono le schede per le opere d'arte della nostra città, fu poi compresa nell'elenco redatto nel 1864 dal Guardabassi per la provincia Umbra. Gradevolissima è la prima impressione che si riceve di questa tavola. In mezzo ad una verdeggiante campagna, profumata da erbette e de alberelli in fiore, tepida per calma trasparenza d'aria e di luce, circondata da ondulate collinette, su cui si adagia un paese, con le guglie dei suoi campanili spinte in aria, mentre intorno si svolge la tranquilla vita dei pastori, ed i magi cercano la via scrutando l'orizzonte, ed un angelo comparisce in cielo ad ali spiegate; al riparo di rocce, nel cavo delle quali, dietro un intrecciato di vimini ripieno di fieno, si affacciano il mite bue ed il paziente asinello, e dalla sommità delle quali tre angeli in ginocchio, accompagnandosi sugli istrumenti, cantano le

glorie del Signore dei Signori; sta nudo il bambino Gesù disteso su un bianco lino. Innanzi e presso di lui inginocchiati, la bionda Vergine composta a materna venerazione, S. Giuseppe amorosamente vigilante, e due pastori che si guardano in atto di pia, devota meraviglia. In alto l' Eterno benedicente e lo Spirito Santo, circondato dall' arcobaleno sul quale si librano le testine alate di quattro Serafini. Questa nella sua ingenua semplicità, la scena immaginata dal pittore, ed espressa con armonia pari di linea e di colore. Qualche anno fa, quando, per riparare ad alcuni guasti della preparazione si pensò ad un restauro, interrotto poi senza neppur ricoprire di tinta neutra il bianco delle nuove ingessature, di sotto alla vernice del ritocco, vennero fuori molti dettagli che completano la composizione originale. Alterata anche nelle sue proporzioni, l'ancona avea inserita, tra la lunetta ed il quadro, una tavola alta 25 cm., ed una simile aggiunta di sotto, ora, giustamente ridotta, essa misura complessivamente m. 2.22 × 1.22, mentre la sola lunetta è alta cm. 63. In essa, sotto alle pesanti nuvole, ed alla rinverniciatura azzurra, tra accenni di armoniosi colori, e resti di doratura, si scoprì un vivace arcobaleno, lucente d' oro finamente puntinato e di gemme di cui rimane ancora il segno dell'incastonatura. Nel quadro, dal gruppo di nuvole, sotto gli angeli cantori, venne fuori il disegno della cometa, che tra guizzi d' oro brillava sulla grotta di Betlemme. Ai bordi dei monti e delle vesti, sebbene sopraffatti dalla vernice, appariscono i segni delle antiche dorature, e nel corsetto della Vergine è visibile ancora il graffito dei ricchissimi arabeschi che l' ornavano, come pure qualche luminoso sprazzo d' oro dovea brillare sotto l' angelo che comparisce ai pastori, secondo l' atto di quello che guardando in alto, se ne schermisce, con la mano, gli occhi. Per quanto si è ritirato fuori, e per quello che traspare in alcuni punti meno ritoccati, sebbene eccessiva, la rinverniciatura sembra essere stata condotta sulla scorta del colore originario, senza però ottenerne la freschezza e lo smalto. Sullo sfondo azzurino delle collinette, tra il verde della campagna, ed il cretaceo delle rocce, il gruppo del presepio è gradevolmente colorito. Maria è in veste rossa e manto azzurro a risvolti verdi; di giallo chiaro la veste di S. Giuseppe, a maniche foderate in verdone, con manto rosso a rovescio azzurro. Una tunichetta giallo nocchia stretta alla cintola, con sotto una semplice camicina bianca, copre il pastore dalle braccia incrociate; l' altro a mani giunte, veste anch' esso una tunichetta bigia con camicetta bianca e mutandine scure, e da un fianco gli pende una borsa in pelle biancastra che conserva ancora dei ciuffi di vello. Nell' apertura delle rocce stanno fulvo il bue e bigio l' asinello; superiormente spicca, nei suoi delicati colori, il gruppo dei tre angeli, quello di sinistra vestito di verde con maniche rosse e polsino azzurro, quello di centro in rosa, svolge una bianca lista, ai lembi della quale si legge — *Gloria Deo* —, l' altro a destra veste in giallo con corsetto rosso. Un palpitar di ali bianche sfumate rosa, giallognole e verde chiaro, aggiunge vaghezza a questo gruppo che raccorda la terra con gli splendori celesti. Nel fondo, a destra sono i Magi su tre cavalli, bianco, baio e morello, ed alcuni arceri, a

Presepio del secolo XVI nella pinacoteca reatina.

sinistra delle pecore ed un pastore, che si volge al cielo, dove comparisce l' angelo che gli dà la buona novella. Nella lunetta in mezzo ai colori dell' iride, l' Eterno benedicente, drappeggiato in un manto verde a risvolti rossi; innanzi a lui nel suo candore lo Spirito Santo, ed intorno quattro angioletti dalle vispe testine alate a colori smaglianti, tortora, azzurro e rosso, con leggere sfumature gialle. Intorno all' allocazione ed alle vicende di questo dipinto qualche cosa avrebbe potuto dirci l'antico e ricchissimo archivio del convento dal quale proviene, se per biasimevole incuria, non fosse andato disperso. Convenendo in linea generale col Guardabassi, nell'assegnarlo alla scuola Peruginesca, per essere stata essa comune pure a qualche

artista abruzzese e marchigiano, difficilmente, svisati dal ritocco quei dettagli che rivelano la peculiare maniera d'un dato artista, potrà assegnarsi alla pittura una certa paternità. Appesantiti i panneggi con scuri troppo marcati, alterati i contorni delle principali figure, riverniciate quelle di fondo, solo da dettagli generali si può rilevare che, sul nostro artista, aggraziato più che originale, esercitò qualche influenza anche la scuola del Credi, come nella caratteristica impronta del volto del pastore alla destra di S. Giuseppe, che con quello della Vergine è il meno ritoccato, ed in quel modo di colorire chiaro e luminoso, ben nutrito e ben fuso insieme, quasi distillato, che secondo il Vasari, al Credi stesso proveniva dalle diligenti ricerche sul colorire ad olio, così pure in quello sfoggio di dorature e cura di particolari, con cui esso cerca di nascondere certe manchevolezze dell'arte sua. Del resto le estremità sono abbastanza ben condotte, le mani alquanto larghe con dita sottili, le giunture piegate con una certa prontezza e sicurezza di segno, indicati precisamente e nettamente tutti gli altri particolari; piacenti e dolci i lineamenti, le forme tondeggianti, le teste di folta e ricciuta capigliatura spiovente sulle spalle, ricercata l'acconciatura della Vergine, dalla bionda treccia ornata di nastro bianco, graziosamente girata intorno alla nuca, con bande di capelli sfuggenti sulle gote, camusi i nasi, come nella prima rinascenza. Il bambino ha la testa grossa dal cranio sporgente, fronte larga, mento piccolo, collo corto, forme un pò troppo tondeggianti, con pelle aderente alle ossa, in modo che la carne al ginocchio ed al collo del piede forma come dei rigonfiamenti. Il fondo di paese, con montagne frastagliate a coni e a punte, è diligentemente trattato, coi suoi caratteristici alberelli, i suoi cespugli tondeggianti e le sue rocce. Diligentemente trattate le aureole e gli altri ornati e particolari, ricche le dorature e le gemme che doveano brillare intorno allo splendente arcobaleno. Così ripensando il quadro nella sua originalità, spirante dagli angeli cantori, parve elevarsi l'armonia dell'antica laude:

« Ecco il Messia, ecco il Messia,
E la madre sua Maria »

mentre sotto un furtivo bacio di sole al tramonto, riebbero il loro bagliore gli ori, riacquistarono il loro vivace smalto i colori, ed un'anima nuova sembrò trasfondersi in questa grande miniatura colorata. Ma col veloce tramontar del sole, invaso dalle tenebre, il luogo che l'accoglie, confuso ogni altro dettaglio, solo le vergini macchie di gesso rimasero sulla tavola, nette nel loro crudo biancore.

GIOVANNI PETRINI.

Gennaio 1906.

Bibliografia

= **Dott. A. Frova** — *I monumenti Veneziani all'Esposizione di Milano*, Treviso. Turazza.

E' questo un opuscolo in cui l'A. passa in rassegna i lavori compiuti dagli Uffici regionali nel Veneto e i monumenti Veneziani nel Mediterraneo, che la Mostra degli Italiani all'estero illustra con copiose fotografie. E il dotto scrittore esprime il voto che l'Italia raccolga in un'opera degna gli sparsi cimelii, gloriose testimonianze di antico splendore.

CRONACA

Roma. — Vandalismi.

È frequente il caso che negli edifici che ebbero un tempo carattere monumentale e che serbano tracce di antiche decorazioni, di epigrafi o di frammenti architettonici la brama raccoglitrice, che è in contrasto con le esigenze rigidamente scientifiche degli studi, ricerchi e tolga dal proprio luogo i preziosi avanzi per collocarli in qualche museo dove perdono ogni importanza. Su questi fatti il direttore generale delle Belle Arti ha richiamato l'attenzione dei direttori dei Musei e degli uffici regionali per la conservezione dei monumenti e gli ispettori agli scavi, avvertendo essere necessario che la brutta consuetudine cessi del tutto. Mai fino a quando un frammento ornamentale o un qualunque avanzo conservino artisticamente o storicamente la sede naturale, e per nessuna ragione potranno essere rimossi, ma dovranno invece essere esposti alla vista di tutti in qualche parte del monumento cui appartengono e vi appartengono sempre.

Crediamo veramente opportuna la nuova circolare perchè più volte abbiamo deplorato l'inconsulto spostamento di antichi cimelii dal luogo dove erano nati e dove avevano ragione di essere.

Roma. — Il discubolo di Mirone. — Un dono del Re.

La ricca collezione di marmi del Museo Nazionale alle Terme — formatasi in questo ultimo ventennio e che conta i capolavori del museo Ludovisi colla « testa di Pallade » col « Marte », col « Trono di Venere », tante statue di bronzo e di marmo come il « Gladiatore in riposo » scoperto a Roma nelle costruzioni del Teatro Nazionale, l'altra del « Gladiatore di Subiaco », i frammenti dell'*Ara Pacis, ecc.* — si è arricchito di un'importante riproduzione del famoso « Discubolo di Mirone ».

Venne questo marmo scavato nelle terre reali di Castelporziano ed il Re, con un nobilissimo atto di munificenza, ne ha fatto dono al Museo Nazionale.

Le due riproduzioni più celebri di questo capolavoro, che rimonta al V secolo a. C, sono pure in Roma. La più conosciuta è quella esistente nella Sala della Biga al Museo Vaticano; l'altra — che offre alcune varianti con quella del Vaticano — fu trovata dal principe Lancellotti nelle sue terre ed è gelosamente custodita nel palazzo del principe in via dei Coronari.

Pochissimi però furono i fortunati che poterono osservare questa bellissima statua, perchè il principe non ne concede che in via eccezionalissima il permesso. Gli vennero offerte più volte condizioni favorevolissime da parte di amatori e musei esteri, ma sinora egli fu sempre inaccessibile alle proposte.

Ora poi il « Discobulo » del Lancellotti è colpito dal veto essendo compreso nell'elenco 31 dicembre 1903 e così la sua esportazione non può venire concessa.

Il marmo donato dal Re è del I secolo dell'Impero e perciò non può competere con le due altre scolture che possiede Roma; è però lavoro assai accurato quantunque non interamente conservato.

Alla ricomposizione della statua attende il prof. Rizzo, che funziona da direttore del Museo Nazionale. Si spera che, proseguendosi gli scavi, si ritrovino i pezzi mancanti del « Discobulo di Mirone ».

Grassina. — Una preziosa opera d'arte rubata.

Ignoti ladri entrarono nella Villa di Emilio Massettani, a *Lappeggi*, e involarono un prezioso dipinto del 400, opera dello Stocchi (?) di Cremona, rappresentante una Madonna delle Grazie.

Il quadro è alto 90 cm. e largo cm. 70.

Il furto è stato denunziato alla Stazione dei carabinieri ed il solerte brigadiere Giovanni Aquino ha iniziate subito le indagini.

MENOTTI BASSANI & C. Editori — MONETTI ANDREA, *responsabile*.

La presente Rassegna è stampata su carta della Ditta AMBROGIO BINDA & C. di Milano

Venezia. — Affreschi deturpati.

Nel grande salone della *Cà Corner della Regina*, ora Monte di Pietà, vi era un fresco, rappresentante episodi della vita della Regina, di valore storico ed artistico e di buon artista del 700.

Ora nell'applicare i termosifoni nei quattro angoli della sala, gl'incaricati della bisogna fecero passare i tubi attraverso agli affreschi, deturpandoli ed asportando parti delle figure stesse.

Il fatto venuto a conoscenza del pubblico ha vivamente indignato per la sua enormità.

Si domanda giustamente perchè l'ispettorato artistico governativo non è intervenuto neppure per constatare la rovina e per dare almeno un esempio che allontani la possibilità di altri vandalismi.

Firenze. — Un quadro ignorato di fra Filippo Lippi.

Dalla villa Pucci tempo fa passò al Bofaniccio e poscia al monastero di S. Salvi una tavola quattrocentesca rappresentante la madonna col Putto, rimasta nascosta fra vari quadri mediocri finchè da esperti studiosi venne riconosciuta come opera di immenso valore di fra Filippo.

Sparsasi la voce della scoperta, la Deputazione provinciale di Firenze, da cui il manicomio è dipendente, faceva portare presso di sè il prezioso dipinto per meglio custodirlo.

E in tale circostanza si potè riconoscere ancor meglio il valore scoprendo una bellissima testa di S. Girolamo dolorante negli spasimi della penitenza, che è splendidamente disegnato sulla parte posteriore del quadro.

A visitare questo capolavoro ignorato va un pellegrinaggio di cultori d'arte.

Brescia. — Il restauro del Broletto.

Nella seduta interna della Deputazione provinciale di Brescia tenutasi il mese scorso il giovane avvocato cav. Donato Fossati pro-sindaco di Salò, ha proposto in bilancio preventivo un assegno annuale di 6.000 pel restauro di tutti i finestroni splendidi del palazzo di Broletto, maestoso monumento del XIII secolo.

Data la straordinaria importanza artistica e storica di detto palazzo, e l'autorevolezza dell'av. Fossati, il quale ha ottenuto il plauso universale quando rappresentò signorilmente il Municipio di Salò in occasione delle feste del IV Centenario dell'inventore del violino, e per lo scoprimento del monumento a Zanardelli, è certo che la nobile proposta verrà approvata in seduta definitiva, con quale interesse della città è facile immaginare, perchè in tale modo sarà possibile nel corso di pochi anni dare il primiero aspetto all'antica sede del Comune.

Il palazzo di Broletto, il cui nome gli viene dal mercato che si teneva nei tempi antichissimi sull'area ove venne fabbricato detto Mercatum Brolii, venne, secondo gli storici più autorevoli, iniziato nel 1187 e forse anche prima, e condotto a termine soltanto nel 1243, essendosi sospesi più volte i lavori per le discordie intestine e le guerre esterne. Servì sempre a sede di potere. Più tardi le molteplici dominazioni alle quali Brescia soggiacque, con tutti i restauri della decadenza e coi continui adattamenti e anche, diciamolo pure, la rivoluzione del 1797 del Sovrano popolo bresciano, con le irreparabili vandaliche demolizioni, avevano tolto al fabbricato la classica severità dello stile. Attualmente nel fabbricato imponente, vetusto testimone delle vicende triste o liete della nostra città, trovano sede in Tribunale civile, il carcere giudiziario, la Prefettura, la deputazione provinciale, l'ufficio d'anagrafe, la Questura, la sezione della Croce Rossa, le Croce Bianca, parecchi negozi e magazzini.

Nel 1902 il Civico ateneo in occasione delle sue feste centenarie fece ricostruire sul disegno dell'architetto Tagliaferri la loggetta delle grida donde nei più antichi tempi si emanavano i decreti, e ripristinare tre finestroni esterni di cui due quadrifori e uno trifore e due interni di cui uno a 5 vani e uno trifore, tutti a doppie colonne coi capitelli leggiadramente istoriati e colla severità dell'epoca.

Anzi all'inaugurazione solenne presiedette il Ministro della P. I. E poichè, continuando le tradizioni di famiglia, un cittadino benemerito alza oggi la voce a favore di un glorioso monumento, è opportuno ricordare che il restauro proposto sarebbe reso più facile, dopo la scoperta fatta nella casa Perlotti in via delle Cossere dall'ing. Egidio Dabbeni di ben 17 colonnine già appartenenti alle finestre del Broletto.

Gli scavi di Ercolano. — La proposta Waldstein accettata.

Dietro garanzie accertate dal prof. Waldstein a tutela del decoro italiano nella partecipazione straniera agli scavi di Ercolano, e dietro accordi intervenuti in proposito coi membri della Commissione che insistevano sopra dette garanzie la Commissione centrale delle antichità e belle arti ha votato un ordine del giorno in cui queste sono chiaramente formulate; cosicchè la proposta Waldstein ha potuto venire accolta all'unamità.

L'ordine del giorno accolto è del seguente tenore:

« La Commissione centrale per i monumenti e le opere di antichità e d'arte, richiamando il voto del 1 dicembre 1905 con cui si approvava in massima la proposta del prof. Waldstein, per gli scavi di Ercolano, crede opportuno di mettere in chiaro le condizioni con cui, a parer suo, verrebbe tutelato pienamente il decoro nazionale, accettando il contributo economico promosso dal prof. Waldstein. Tali condizioni sono:

I. La sottoscrizione sia di carattere privato senza l'intervento ufficiale degli stati esteri;

II. I fondi saranno amministrati da un Comitato intenazionale, sedente in Roma, sotto la presidenza onoraria del Re d'Italia, ed effettiva di chi sarà stato da S. M. destinato;

III. La Commissione esecutiva degli scavi di Ercolano sarà costituita da membri esteri scelti fra i paesi che hanno contribuito e da altrettanti membri italiani;

Tutti i componenti la commissione esecutiva, nazionali ed esteri, saranno nominati dal Re d'Italia su proposta del ministro della P. I. Il presidente della Commissione sarà italiano;

IV. La prima pubblicazione di tutto il materiale scientifico ed artistico sarà fatta a cura e spese del Governo italiano, restando in facoltà del ministro della P. I. d'invitare a prendervi parte dotti nazionali e stranieri anche estranei alla Commissione esecutiva;

V. I membri esteri della Commissione potranno, sotto la responsabilità della Presidenza, fare assistere agli scavi e con le debite cautele gli studiosi loro connazionali;

VI. La proprietà di tutto il prodotto degli scavi sarà nel Governo italiano di concedere agli Stati esteri che più largamente avranno contribuito, senza pregiudizio delle collezioni dello Stato, qualche saggio delle antichità scavate, specie nel caso in cui si rinvenissero oggetti duplicati. A queste condizioni la Commissione fa voto che il Governo non voglia ritardare la definitiva soluzione della questione ».

Avignone. — Il Palazzo dei Papi.

Una delle vergogne della Provenza è cessata. Dietro accordi tra il Municipio di Avignone e lo Stato, lo storico Palazzo dei Papi di Avignone venne sgombrato dai soldati che da più di un secolo lo occupavano danneggiandone seriamente le bellezze architettoriche e minacciando di privare la Provenza di uno dei suoi più importanti monumenti storici.

Non restano nella rocca papale che pochi uomini ed il materiale nelle magnifiche sale. Solo tra il disordine di quella suppellettile e i fregi e il lusso delle pareti è uno strano contrasto di ricordi.

Il monumento sarà rimesso ad un comitato che si assume l'incarico del lungo e difficile restauro quale si conviene a un monumento nazionale.

PREMIATO STABILIMENTO LEGATORIA

TORRIANI & C. SUCCESSI A NATALE BRUSA

4, Via Bossi - MILANO - Via Bossi, 4

LEGATURE D'OGNI GENERE DI PREMIO E REGALO, ARTISTICHE E COMMERCIALI

LEGATURE PER LIBRERIE, D'USO PRIVATO E SCOLASTICO

Album per Fotografie e Cartoline — Scatole e Cartelle per Uffici e Amministrazioni.

Alberto Grubicy

GALLERIA d'ARTE MODERNA

MILANO

Piazza Castello ✤ ✤ Largo Cairoli, 2

La Galleria

ALBERTO GRUBICY

è anche editrice delle opere degli artisti di cui possiede gli originali e vende quindi le riproduzioni in fotografia, fotoincisione ed acqueforti delle opere di:

G. SEGANTINI e dei figli Gottardo e Mario
di **GAETANO PREVIATI - TRANQUILLO CREMONA**
CARLO FORNARA - A. TOMINETTI
CESARE MAGGI - ADOLFO MAGRINI

IMITAZIONE GOBELINS

Stampe a Colori ad Olio Inalterabili

su Tele Panama - Tessuto Arazzo

Mater Purissima, di D. Morelli	- 60×100	tela panama	L. 10,—
id.	- 60×100	tess. arazzo	» 20,—
id.	- 56×70	tela panama	» 6,—
Autoritratto Lebrun	- 50×70	id.	» 5,—
Madonna col Bambino del Murillo	- 70×100	id.	» 10,—
Madonna degli Olivi - Barabino	- 40×70	id.	» 5,—
Madonna del Rosario - Barabino	- 50×70	id.	» 5,—
Giovinetta sorridente del Vinci	- 50×70	id.	» 4,—
Giovane donna del Giuliano	- 50×70	id.	» 4,—
Ritratto di Carlo Marx	- 50×70	id.	» 6,—
id.	- 50×70	tess. arazzo	» 10,—
Madonna della Guardia	- 50×70	tela panama	L. 5,—
id.	- 50×70	tess. arazzo	» 10,—
Madonna della Seggiola - Raffaello	- 50×50	tela panama	» 6,—
id.	- 50×50	tess. arazzo	» 12,—
Ritratto di S. S. Pio X - Campi	- 50×70	tela panama	» 6,—
id.	- 50×70	tess. arazzo	» 12,—
Mater Amabilis - Fontana	- 70×100	tela panama	» 10,—
id.	- 70×100	tess. arazzo	» 20,—
Madonna degli Aranci - Barabino	- 35×70	tela panama	» 5,—
La Preghiera - Piccio	- 60×70	id.	» 6,—
Sposalizio di Maria Vergine - Raffaello	- 70×100	id.	» 15,—

Dirigere commissioni e vaglia alla Ditta

MENOTTI BASSANI & C. - Milano, Via Castelfidardo 7-9.

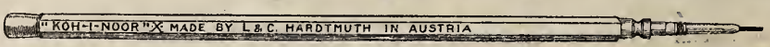
□ □ □ □ I migliori LAPIS del mondo sono i □ □ □ □

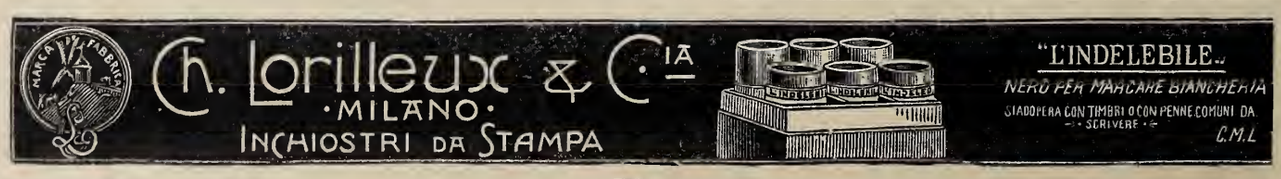
"Koh - i - noor" di L. & C. Hardtmuth

i soli fabbricati in 17 ben distinte gradazioni

Mina quasi nera, resistente, eguale, perfetta e di pochissimo consumo ♣ I più cari ♣ I più economici

Guardare ad esigere la marca ***KOH - I - NOOR di L. & C. HARDTMUTH***





♣ ♣ ♣ ♣ **La presente Rassegna è stampata con inchiostri della Casa CH. LORILLEUX & C.** ♣ ♣ ♣ ♣

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00619 5784